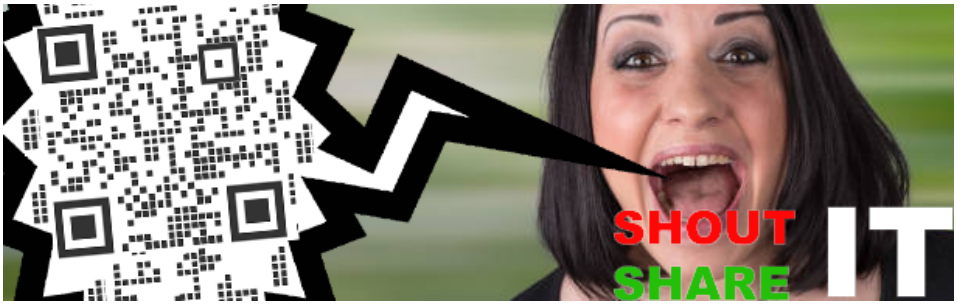
И. Звегинцева

КИНЕМАТОГРАФ АВСТРАЛИИ И НОВОЙ ЗЕЛАНДИИ


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Учебное пособие «Кинематограф Австралии и Новой Зеландии» посвящено исследованию экранного искусства далекого тихоокеанского региона. Сегодня, когда кинематографисты этих стран уверенно входят в элиту мирового кино, особенно важно проанализировать причины столь беспрецедентного успеха. Это второе, дополненное издание монографии автора, в котором прослежена вся история австралийской и новозеландской кинематографий с момента зарождения до наших дней. Книга написана в живой и увлекательной форме, что делает ее интересной и познавательной не только для специалистов, но и для самого широкого круга читателей.

- Ирина Звегинцева
  -
  - Вместо введения
  - Часть I
    - Глава 1
    - Глава 2
    - Глава 3
    - Глава 4
    - Глава 5
  - Часть II
    - Глава 1
    - Глава 2
    - Глава 3
    - Глава 4
    - Глава 5
    - Глава 6
    - Глава 7
    - Глава 8
    - Глава 9
    - Глава 10
    - Глава 11
  - Часть III
    - Глава 1
    - Глава 2
    - Глава 3
    - Глава 4
    - Глава 5
    - Глава 6

        - Глава 7
        - Глава 8
    - Часть VI
        - Глава 1
        - Глава 2
        - Глава 3
        - Глава 4
        - Глава 5
        - Глава 6
        - Глава 7
    - Часть V
        - Глава 1
        - Глава 2
        - Глава 3
        - Глава 4
        - Глава 5
        - Глава 6
        - Глава 7
    - Вместо заключения
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23
    - 24

- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68

- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85

Ирина Звегинцева
Кинематограф Австралии и Новой Зеландии

Посвящается моей дочери Екатерине

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)
Научно-исследовательский институт киноискусства ВГИКа

Монография публикуется по решению ученого совета Научно-исследовательского института киноискусства ВГИКа

Рецензенты:
доктор искусствоведения В.В. Виноградов,
кандидат культурологии М.В. Маслова

Вместо введения

Австралийская и новозеландская кинематографии долгое время оставались вне поля зрения мирового киноведения, в том числе и российского. Не последнюю роль в этом сыграли географическая удаленность обеих стран, ограниченный прокат фильмов, созданных в этом регионе, скромный объем выпускаемой кинопродукции. Однако более существенным все же было полное и весьма длительное отсутствие интереса к изучению истории кино, и даже к самому факту его существования, в самих странах: и в Австралии, и в Новой Зеландии.

Это обстоятельство может показаться странным, если учесть, что с кинематографом жители региона познакомились одними из первых в мире, а история экранного искусства пятого континента насчитывает более ста лет. Тем не менее такова действительность, и до последнего времени кинематографии этих стран остаются в некотором роде «терра инкогнита» на карте киномира.

А между тем в настоящее время австралийская и новозеландская кинематографии – это серьезные профессиональные киношколы, которые ежегодно выпускают на экран интересные и неординарные фильмы, способные привлечь внимание самой эрудированной аудитории.

Более того, именно выходцы из этого региона сегодня уверенно входят в элиту мирового кино, во многом определяя «климат» в этом виде искусства, его веяния, пристрастия и вкусы. Рассел Кроу, Николь Кидман, Мэл Гибсон, Кейт Бланшетт, Хью Джекман, Джуди Дэвис, Брайан Браун, Элен Морс, Гай Пирс, Крис Хэмсворт, Сэм Нил, Джеффри Раш – лишь этот краткий перечень имен актеров (список при желании может быть дополнен десятками менее известных фамилий) уже дает некоторое представление о том, сколь значительное место занимают новозеландцы и австралийцы в мировом кино.

Думается, также трудно найти любителя кино, которому неизвестны, к примеру, имена таких режиссеров, как автор знаменитой ленты «Иствикские ведьмы» Джордж Миллер или постановщик «Властелина колец» и «Хоббита» Питер Джексон, создатель фильма «Шоу Трумэна» Питер Уэйр или режиссер картин «Мулен Руж» и «Великий Гэтсби» Бэз Лурманн и многие другие.

Таким образом, очевидно, что вклад этих наций в мировой кинопроцесс огромен, и уже невозможно обойти вниманием этот

феномен.

Кинематографии Австралии и Новой Зеландии, находящиеся на периферии мирового кинопроцесса на протяжении долгих лет, сегодня уверенно входят в число наиболее ангажированных и перспективных. Практически ни один крупнейший международный кинофестиваль не обходится без участия этих стран. Все это свидетельствует о том, что представители данных национальных кинематографий в своем творчестве сумели найти форму идеального соответствия изобразительной образности кинематографа и тематики, весьма популярной у зрителя. И учет интересов аудитории для художников этого региона очень важен.

Не замыкаясь на узко национальных проблемах, австралийские и новозеландские кинематографисты обращаются к исследованию самых актуальных и острых вопросов современности. В лучших работах этого региона нашли свое отражение важнейшие проблемы, волнующие все человечество: «Угроза Третьей мировой войны», «Защита окружающей среды», «Диверсификация общества», «Всеобщая глобализация» и многие другие. Творчество таких режиссеров, как Питер Уэйр, Фред Скепси, Рольф Де Хиир, Джордж Миллер, Роджер Дональдсон, Питер Джексон, Джейн Кэмпион представляет огромный научный интерес не только для специалистов, но и для рядовых зрителей. Именно этим объясняется необходимость создания целостной картины происходящих в этих кинематографиях процессов, приняв во внимание и рост влияния этих стран на мировую политику, экономику и культуру.

Хотя история австралийской нации насчитывает чуть менее 250 лет (английский мореплаватель Кук ступил на побережье Восточной Австралии в 1770 г.), за этот промежуток времени страна прошла гигантский путь. Некогда колония для ссылки особо опасных преступников превратилась в процветающее государство.

Давно ушли в прошлое и те времена, когда Австралия и Новая Зеландия были доминионами Британской империи, а политика, экономика, культура и искусство этих стран оставались лишь провинциальной версией политических, культурных и эстетических канонов, одобренных Лондоном.

Сегодня, несмотря на некоторую еще сохраняющуюся зависимость от США и Великобритании, и Австралия, и Новая Зеландия переживают подъем национального самосознания, который закономерно привел к стремлению и к политической независимости. В настоящее время, к примеру, Австралия претендует, и не без оснований, на доминирующую роль в таком огромном и важном регионе мира, как Океания, и в экономике, и

в культуре, и в идеологии.

Постоянно развиваются и укрепляются связи Зеленого континента с такими государствами, как Китай, Сингапур, Индонезия и другими, что позволяет Австралии наряду с США и Японией занимать особое положение в регионе Тихого Океана.

Сегодня Австралия (Австралийский Союз) – одна из самых развитых и богатых стран мира, с высоким жизненным уровнем 18-миллионного населения.

Австралия и Новая Зеландия уверенно занимают лидирующее место в мире по экспорту говядины, баранины, шерсти и пшеницы. Помимо этого, Австралия вывозит и многие полезные ископаемые: нефть, железную руду, медь, уголь. Все это заложило основу благосостояния страны, которая еще недавно считалась периферией мира, что позволяло пренебрежительно именовать ее краем коал и кенгуру, страной бумерангов и эвкалиптов, «культурной пустыней». Впрочем, к сожалению, в последнем обвинении немало истины. Увлекшись ростом материального благосостояния, жители Зеленого континента долгое время слишком мало сил и денег уделяли развитию культуры и искусства.

Лишь вторая половина XX века дала мощный импульс роста национального самосознания, вызвавшего переоценку викторианского мировосприятия, и это, в свою очередь, способствовало подъему национальной культуры и искусства, в том числе и кинематографа, который сегодня занимает на континенте особое место.

Здесь вполне уместно будет вспомнить слова Зигфрида Кракауэра, который писал: «Национальное кино отражает психологию своего народа более прямым путем, нежели другие искусства. Происходит это по двум причинам. Прежде всего, кино творение не единоличное. Во-вторых, фильмы сами по себе адресованы массовому зрителю и апеллируют к нему. Стало быть, можно предположить, что популярные фильмы, или, точнее, популярные сюжеты должны удовлетворять массовые желания и чаяния, постоянное возникновение в этих лентах тех или иных мотивов свидетельствует о том, что они являются проявлением внутренних побуждений. Эти мотивы, несомненно, заключают в себе социально-психологическую модель поведения»[1].

В свое время известный французский киновед Жорж Са-дуль в своей многотомной истории мирового кино счел возможным уделить рассказу об австралийских картинах лишь девять страниц текста, причем две из них приходились на описание творчества нидерландского режиссера И. Ивенса, проработавшего несколько лет на Зеленом Континенте. А в опубликованной в

Мельбурне монографии в 1980 г. А. Пайка и Р. Купера «Австралийские фильмы» насчитывалось уже более полутора тысяч страниц. И самое интересное, что в столь разном подходе к достижениям этого национального кино нет противоречия. Во времена создания Садулем его исследования, австралийская кинематография действительно не представляла особого интереса даже для узкого круга специалистов. Однако бурный расцвет австралийского и новозеландского кинематографа в 70-е годы XX века привлек внимание зрителей всего мира к этой национальной кинематографии, и у киноведов появилось вполне оправданное желание объяснить этот феномен, проследить его истоки.

Общеизвестно, что корни настоящего всегда уходят в прошлое. И невозможно понять причины бума в австралийском кино, если не знать его истории.

А подробное знакомство с этими национальными кинематографиями позволяет сделать вывод, что многими успехами кино современной Австралии и Новой Зеландии обязано, в первую очередь, своим первопроходцам.

Между двумя самыми важными датами в истории этих национальных кинематографий – 1896 годом, когда австралийцы и новозеландцы впервые познакомились с экранным искусством, и 1969 годом, когда правительство Австралии после прихода к власти премьер-министра Гортона, под сильным давлением общественности приняло давно назревшее решение о комплексной программе государственной поддержки кинематографии, был огромный период, малоизученный и весьма противоречивый, исследование которого крайне важно для понимания процессов, происходящих в кинематографе этого региона сегодня.

И если в количественных показателях выпускаемых лент австралийцам и новозеландцам нечем было похвастаться долгие годы, то о качестве картин этого сказать нельзя. Фильмы С. Холмса, Р. Хэпуорда, Ч. Човела, О. Ши оставили заметный след в мировом кино. Что же касается работ пионера австралийского кино Р. Лонгфорда, то по мнению многих исследователей его творчества, вклад этого режиссера в кинематограф может сравниться лишь со сделанным Гриффитом, Чаплиным, Штрогеймом.

К сожалению, эти незаурядные произведения экранного искусства были редкими «крупицами золота» и практически остались незамеченными мировым киноведением.

Однако, долгое время «спавшие летаргическим сном», неизвестные не только за рубежом, но и у себя в отечестве, в

середине 1970-х гг. австралийская и новозеландская кинематографии из привычных аутсайдеров вдруг вырвались в ряды кинематографических лидеров. Один за другим фильмы из этого региона начали появляться на самых престижных международных кинофестивалях, далеко небезуспешно соревнуясь с картинами самых развитых кинематографий.

Первый сюрприз был преподнесен в 1976 г., когда жюри Международного кинофестиваля в Сан-Себастьяне присудило Специальный приз австралийскому фильму «Кадди» никому доселе неведомого режиссера Дональда Кромби. Спустя короткое время мировая кинопечать восторженно (хотя и несколько удивленно) писала уже о целом ряде фильмов австралийских и новозеландских режиссеров, чьи картины встречали самый благосклонный прием даже на столь представительных кинофорумах, как Западный Берлин, Сан-Себастьян или Канны (где, к примеру, в 1994 г. новозеландский фильм «Пианино» (1993, реж. Дж. Кэмпион) был удостоен главного приза – Золотой пальмовой ветви, а спустя год и трех «Оскаров» – высшей награды Американской киноакадемии).

Естественно, этот резкий взлет прежде малоизученных кинематографий привлек к ним внимание исследователей экранного искусства. Из серьезных научных работ, опубликованных как за рубежом, так и в нашей стране, можно выделить монографии Э. Пайка, Р. Купера, К. Холла, Э. Элларда, статьи Д. Страттона, Д. Уайта, Б. Эдамса, Э. Рида, труды российских киноведов – В. Утилова, Г. Компаниченко, О. Сулькина. Закономерным представляется и тот факт, что основное внимание авторов этих исследований уделено австралийским и новозеландским картинам 1970-х г. г., периоду, так называемой новой волны, когда мировая кинообщественность впервые обратила внимание на киноискусство Австралии и Новой Зеландии.

В начале 1970-х гг. в кинематографе пятого континента был заложен фундамент его сегодняшнего преуспевания. Несмотря на то, что очень многие кинематографисты этого региона сейчас работают за рубежом, это не повлияло на общую ситуацию в киноискусстве этих стран. Более того, постоянная ротация творческих кадров в немалой степени способствует выявлению новых талантов в национальном кино и соответственно росту влияния кинематографий Австралии и Новой Зеландии на развитие экранного искусства в мире на современном этапе.

Исследованию этого феномена, истории становления этого вида искусства в Австралии и Новой Зеландии, научному анализу процессов, происходящих в кинематографиях данного региона,

перспективе их дальнейшего функционирования и оценке их роли в мировом кинопроцессе и посвящена данная книга, которая является дополненным и расширенным изданием ранее опубликованных работ автора: «Терра инкогнита»: кино Австралии и Новой Зеландии» и «Тайны Зеленого континента или Как покорить мир кино».

Часть I
Дела давно минувших дней

Глава 1
О том, что не всегда можно гордиться историей своей страны

В истории любого национального кинематографа есть знаменательные даты и важнейшие этапы. Первой датой, торжественно отмечаемой в стране, стало появление «десятой музы» на Зеленом континенте в 1896 году, когда ровно через год после легендарного показа короткометражек братьев Люмьер в Париже их соотечественник, один из пионеров кинематографа, оператор Мариус Сестье, представитель фирмы Патэ в Австралии, заснял на пленку знаменитые и популярнейшие в стране бега на Мельбурнский кубок.

Именно тогда австралийцы впервые с восторгом осознали, что «живые картинки» – не только демонстрация событий, происходящих в дальних странах, – иностранное, экзотическое и импортируемое зрелище, но и возможность отображения фактов их собственной жизни. И с этого момента в стране начинают регулярно сниматься хроникальные сюжеты, освещающие жизнь австралийского общества в этот период.

Вторая значительная дата – 1900 год, именно в этом году на экранах Зеленого континента появился фильм режиссера Джозефа Перри «Солдаты Креста», что позволяет австралийцам, и не без оснований, претендовать на то, что первая игровая лента была снята именно в их стране.

Картина была сделана на средства религиозной благотворительной организации «Армия Спасения» и, разумеется, прежде всего служила целям популяризации деятельности миссионеров. В данном случае это была серия сюжетов, иллюстрирующих библейские тексты и рассказывающих о страданиях ранних христианских мучеников. Демонстрация ленты, как правило, происходила во время собраний религиозных активистов и сопровождалась церковной музыкой. Успех первой картины вдохновил ее создателей. Более похожие на театрализованные представления, заснятые на пленку, первые ленты, подобные «Солдатам Креста», конечно же, были весьма далеки от подлинного киноискусства. Неподвижная камера, общие планы, утрированные жесты статистов на фоне откровенно театральных декораций – таковы были эти картины.

Австралийцы, впрочем, претендуют на «пальму первенства» и в категории полнометражного кино. Фильм «История банды Келли», снятый режиссерами братьями Джоном и Невилом

Тейтами в 1906 г. в Мельбурне, хотя и вышел на экраны тремя годами позднее, чем знаменитая американская лента Эдвина Портера «Большое ограбление поезда» (19 минут), ознаменовавшая рождение американского игрового кино, но зато в отличие от заокеанского конкурента на мировое лидерство насчитывал 1222 м. пленки, а время демонстрации картины составляло около часа.

Эта лента была интересна еще и тем, что положила начало жанру так называемого бушрейнджерского фильма, жанру, долгие годы самому популярному в австралийском кино. И тот факт, что главными героями кинофильмов стали бушрейнджеры – беглые каторжники, изгои общества, промышляющие вооруженным разбоем и грабежом, скрывающиеся от правосудия в бескрайних просторах австралийского буша в зарослях густого кустарника, весьма примечателен.

Общеизвестно, что кинематограф самым тесным образом связан с социально-экономической практикой страны. Австралия прошла нелегкий исторический путь, практически не имеющий аналогов в мировой практике. И хотя, бесспорно, можно провести некоторые параллели с рождением американского и новозеландского обществ, справедливости ради стоит признать, что история возникновения австралийской нации имеет свои специфические черты, которые и позволяют говорить о ее исключительности и непохожести.

В свою очередь, эти особенности формирования австралийской нации не могли не сказаться на ее культуре. Не имея возможности подробно анализировать эту важную проблему, позволим лишь сделать общий вывод (который при необходимости может быть подкреплен множеством доказательств и примеров из истории), что общественное сознание австралийцев формировалось под влиянием двух, казалось бы, полярных концепций. Первая – это своеобразный комплекс неполноценности, связанный с малопочтенной историей возникновения нации, вторая – эта идея исключительности, избранности австралийцев, которые за короткий срок добились расцвета страны, идея, возникшая как бы в противовес первой. И мысль о собственной исключительности, элитарности, конечно же, чрезвычайно мила сердцам большинства австралийцев.

В силу географической удаленности, особенностей своей истории, жители Зеленого континента убеждены, что преуспеванием родины они обязаны только самим себе (что неудивительно, ибо об этом постоянно и много говорилось и говорится им и с самых высоких трибун). Но волей-неволей

возникает вопрос, а не является ли эта позиция политиков своего рода борьбой с комплексом национальной неполноценности, который также достаточно ярко проявляет себя в жизни современной Австралии?

Бывшая колония Великобритании, возникшая как место ссылки самых опасных уголовников и неблагонадежных элементов из метрополии, Австралия начинала свое существование весьма малопочтенно, появившись на карте мира под названием «земной ад», которым пугали детей в Европе.

Свидетельство американского писателя Марка Твена, побывавшего в Австралии, когда воспоминания местных жителей о первом периоде существования страны были еще свежи, весьма красноречиво: «Офицеры взялись за торговлю, и притом, самым беззаконным образом. Они стали ввозить ром, а также изготовлять его на собственных заводах… Они сделали ром валютой страны, – ведь там почти не было денег, – и сохранили свою пагубную власть, держа колонию под каблуком, они приучили к пьянству всю колонию. Они спаивали переселенцев, прибирали к рукам их фермы одну за другой, и богатели как Крезы»[2].

Факт остается фактом. Генофонд нации – каторжники, их надзиратели, а также – авантюристы, прибывавшие из всех стран Европы в надежде на лучшую долю. Первую половину XIX века Австралия, в сущности, оставалась гигантским исправительным домом, тюрьмой. Вот лишь некоторые факты. Первый флот высадил на австралийский берег (залив Ботани Бей и устье Ярры) 800 каторжников и 200 солдат, а всего в Австралию было сослано 168 тысяч человек. В 1849 г. последний корабль с ссыльными прибыл в Новый Южный Уэльс, в 1853 г. – на землю Ван Димена, которая поспешила переименовать себя в Тасманию, чтобы избавиться от мрачного ореола, в Западную Австралию по просьбе местных властей транспорты с преступниками приходили до 1868 г.[3].

Конечно, среди каторжников наряду с профессиональными ворами, убийцами и мошенниками были тысячи людей, которых трудно назвать преступниками. Ведь в то время смертная казнь полагалась за кражу на сумму в несколько шиллингов, и не одного бедняка – жертву закона о бедных (принятого в Англии) суд приговаривал к семи, а то и четырнадцати годам каторги за украденный в минуту отчаяния каравай хлеба или за зайца, затравленного в поместье сквайера. Не делалось исключения и для детей. В Порт-Артуре (в Тасмании) до сих пор сохранилось детское кладбище, где покоятся останки юных правонарушителей, сосланных на каторгу, чей возраст зачастую не превышал девяти –

одиннадцати лет.

Немногочисленную, но важную, по своему значению, прослойку ссыльных составляли политические преступники: участники ирландского восстания против британских властей, вспыхнувшего в 1798 году, шотландцы, подписавшие петицию о введении всеобщего избирательного права, луддиты, чартисты.

Режим каторги был жестоким. Широко практиковались наказания плетьми и публичные казни через повешение, железные ошейники, двойные кандалы, ручные и ножные. Даже сам морской переезд был мучением. Вот как описывает высадку заключенных, прибывших в 1790 г. в Порт Джексон на судне «Нептун», капеллан Ричард Джонсон: «Многие не могли ходить, не могли шевельнуть ни рукой, ни ногой. Таких перебрасывали через борт, подобно тому как швыряют бочку или ящик… Оказавшись на свежем воздухе, одни падали в обморок, другие умирали на палубе, третьи – в лодках, прежде чем достигали берега»[4].

И это не говоря о тех, кто погибал во время плавания, и океанская пучина поглотила не одну сотню трупов.

Но как справедливо отмечает литературовед и специалист по австралийской культуре Л. Петриковская: «Каторгу нельзя рассматривать как нечто изолированное в организме австралийского общества. Об этом свидетельствует само деление жителей по признаку их правового отношения к ней: эксклюзионисты, т. е. свободные; эмансиписты – каторжники, отбывшие свой срок, но не имеющие права покинуть колонию; живущие по отпускному билету – отпущенные на свободу до первого проступка; приписные, т. е. приписанные к какому-нибудь хозяину и обязанные работать на него; собственно заключенные, содержащиеся в бараках. Буквально каждый житель колонии был причастен к «Системе», – так внушительно кратко называли систему каторжных поселений, – был ее жертвой или орудием. И свободный фермер, используя рабский труд приписных, становился тюремщиком»[5].

Характерно, что когда в 1799 г. в Сиднее открылся театр, то одним из первых «актеров» стал знаменитый лондонский карманник Джордж Баррингтон, сосланный в Австралию, на премьере он прочел следующие горькие слова:

> Из дальней страны мы прибыли сюда,
> И хоть вела нас несчастливая звезда,
> Мы патриоты все – ведь каждому понятно:
> Разлука с нами родине приятна [6].

И первые австралийские романы – «Квинтус Сервинтон» Генри Сейвери и «Приключения Ральфа Рэшли» Джеймса Таккера были написаны бывшими каторжниками на тему их горестной судьбы.

Но превратив Австралию в огромную тюрьму, Великобритания почти забыла о ней. «В течение более чем полутора столетий с начала британской колонизации роль Австралии в мировых делах практически не ощущалась. Огромный континент являлся лишь далекой провинцией Британской империи»[7].

И как не без иронии отметил австралийский кинорежиссер Джордж Миллер, комментируя свой документальный фильм «40 тысяч лет сновидений»: «Чем глубже корни вашего рода, тем больше шансов, что Вы ведете его от преступника», приведя в подтверждение своей мысли слова Роберта Хьюза: «Даже в лучших родах каторжане восседают как вороны на фамильном древе»[8].

Так или иначе, но именно вечное сопоставление своего «австралийского» и чужого «британского», а позднее и «американского» и явилось тем стимулятором, без которого трудно себе представить развитие самобытной австралийской культуры. Во всяком случае, сквозным мотивом очень многих произведений литературы, театра, а затем и кинематографа является сравнение, поиски сходства и различия исторических судеб, культуры, притязаний как целых обществ, так и отдельных людей.

Одной из самых сложных проблем Австралии всегда была национальная. Первоначально, даже не касаясь темы «белые переселенцы и аборигены», стоит признать, что и в среде приехавших не было людей единой национальности.

Лишь в 1900 г. английский парламент предпринял попытку объединения всех колоний, издав Закон о создании федерации

Австралийский Союз, в который вошли все колонии, стихийно возникшие в ходе иммиграции в конце XIX века. Это был первый шаг по сплочению переселенцев – бывших англичан, ирландцев, шотландцев, уэльсцев в единую нацию. И то, что так и не удалось до конца в альма-матер в Великобритании, принесло лучшие результаты на новом континенте.

Медленно, болезненно, мучительно происходило рождение новой – австралийской нации. Лучше всего об этом процессе написала видная австралийская поэтесса Мэри Гилмор:

Внуки шотландских нагорий,
Внуки английских болот,

Потомки теснин валлийских,
Зеленого Эрина род [9].

Само собой разумеется, что в первый период становления Австралии ее культура складывалась под сильным влиянием английских традиций и образцов. Австралия была доминионом Британской империи, и естественно, что ее политика, культура и искусство оставались во многом лишь провинциальной версией политических культурных и эстетических эталонов, утвержденных Лондоном. Особенно сильно это проявилось в литературе. В том, что писатели вольно или невольно ориентировались на британские образцы, не было ничего удивительного, – таковы были художественные традиции, в которых они воспитывались. Достаточно вспомнить поэму У. Уэнтворта «Австралазия», произведения И. Роукрофта, романы Г. Кинсли и других.

Однако справедливо и то, что «по мере становления национального самосознания шел процесс вызревания новых, рожденных на новой почве эстетических взглядов и форм отражения. Жизнь в условиях неосвоенного, удаленного на тысячи миль от культурных центров континента, вносила свои коррективы в готовые решения»[10].

Обращение к австралийским реалиям, любовь к ее дикой и прекрасной природе, людям, населяющим этот суровый край, становятся постоянными темами в творчестве австралийских писателей, начиная с поэзии А. Гордона, воспевающего образ мужественного пионера, верящего только в себя и свою удачу, и кончая остросоциальными романами Дж. Ферфи. Лучше всего об этом сказал крупнейший поэт Зеленого континента Генри Лоусон: «Великая страна безлюдья, грандиозных просторов и ослепительного зноя, страна, где царят три заповеди: «Верь в свои силы!», «Никогда не сдавайся!», «Не оставляй товарища!».

Потому и в кинематографе с самого первого «бушрейнжерского» фильма «История банды Келли» в лентах этого жанра обязательны два героя – «одушевленный» – мужественный, отважный человек и «неодушевленный» – великолепная, могучая и непознанная человеком природа Зеленого континента. Бескрайние просторы и удивительная тишина, способная рождать галлюцинации. Последнее обстоятельство очень важно для понимания кинематографических «посланий» из Австралии: близость к природе во многом определила психологию и мироощущение рядового австралийца. Поэтому с первых лет существования в

изобразительной структуре фильмов ощутимое место занимает природный ландшафт, активно используются видовые съемки»[11].

Даже в немногих сохранившихся эпизодах «Истории банды Келли» видно, что авторы ленты стремились показать своего героя на фоне дикой и прекрасной природы, частью которой он себя и ощущал. Это мироощущение австралийцев хорошо передано в стихотворении поэтессы пятого континента Уллус Марис:

Я рождена в эпоху сновидений
Как часть земли, истерзанных лесов
Поет река, течет среди селений,
Танцуют миражи и слышат моря зов
Среди камней есть красный свет пустыни
Средь ветра, снега слышен шум дождей.
Я часть земли, танцующей святыни
До времени рожающей детей.

Летит орел, спит ворон, а змея
Скользит, чтобы ужалить нас до боли
Ранимая и вечная земля
В крови моей живет желанье воли…
А там леса слились с грядами гор
Чтоб юность не убить, не тронуть лета

И не было б людей иного цвета,
И братьев меньших не рубил топор.
Австралия! – я – ты, и будет так всегда:
И вечность, и мгновенье, и года…

(пер. К. Ям)

Народные баллады, песни, фольклор, созданные каторжанами и первыми переселенцами, давали богатый материал для прозаиков и поэтов, драматургов, а позднее и кинематографистов Австралии.

Анализируя историю австралийской культуры легко можно выделить тем не менее два противоборствующих направления. Одно из них представлено теми писателями, драматургами и кинематографистами, которые в своих произведениях последовательно проводят мысль о национальной самобытности и самостоятельности Зеленого континента. Представители же другого направления отстаивают, по их мнению, непреодолимую вторичность австралийского искусства по отношению к

английскому.

Между тем «специфика освоения пятого континента (напомним, что с середины 1788 года до середины XIX века Австралия являлась местом ссылки заключенных из английских тюрем) способствовала развитию устного народного творчества, в котором в силу унаследованных фольклорных традиций Старого Света наиболее представительным жанром стала баллада. Через балладу шло художественное освоение австралийской действительности» [12].

И та же кинолента «История банды Келли» была не чем иным, как воскрешением на экране баллады о народном герое, авантюристе и разбойнике, этаком австралийском варианте Робина Гуда – защитнике слабых и судье для тиранов. Реальный прототип героя, подлинный Нэд Келли, повешенный властями в 1880 г. за вооруженный грабеж, скорее всего, имел мало общего с экранным образом. Но австралийцам был нужен национальный герой, и потому они возвели обычного разбойника, сделавшего из металла самодельную кольчугу и шлем с забралом, в ранг освободителя и великомученика. В фильме он предстал перед зрителями как суровый благородный одиночка, который жертвует собой во имя торжества добра и справедливости. И последняя сцена картины, где Нэд принимал мученическую смерть через повешение, невольно воскрешала в памяти слова из знаменитой «Баллады Рэдингской тюрьмы», принадлежащие Оскару Уайльду:

Его повесили, как пса
Как вешают собак.
Поспешно вынув из петли,
Раздели кое-как,
Спустили в яму без молитв
И бросили во мрак.
Над ним в молитве капеллан
Колен не преклонил
Не стоит мессы и креста
Покой таких могил,
Хоть ради грешников Христос
На землю приходил.

В обойме подобного рода лент, вышедших следом, «История банды Келли» явилась своеобразным апокрифом легенды, популярной среди обитателей буша. (Впоследствии австралийские кинематографисты еще шесть раз возвращались к теме Нэда Келли.)

Последняя экранизация, где главную роль сыграл

знаменитый актер, к сожалению, безвременно ушедший из жизни, Хит Леджер, прошла достаточно незаметно. Здесь, кстати, невольно напрашивается еще одна параллель с американским кинематографом, который также возвел в ранг самых любимых и популярных киногероев знаменитых преступников страны, начиная от Аль Капоне и кончая Багси Сигелом и Джоном Диллингером.

Тема, найденная братьями Тейт, оказалась поистине золотой жилой. Образ бушрейнджера, ловкого неустрашимого искателя приключений, обладал огромной притягательной силой для людей, которые сами вели беспокойную, полную лишений жизнь. Кассовый успех фильмов о бушрейнджерах легко объясним. Как справедливо отмечает литературовед М. Андреев: «Самой природе австралийской жизни колониального периода, с ее динамизмом, драматическими коллизиями, трагическими поворотами человеческих судеб, иллюзиями об особом социально-политическом развитии Австралии, призванной явить миру образец подлинной демократии, и разочарованиями, вызванными обострениями действительности, была близка романтическая концепция художественного творчества, ее духовный опыт самоопределения личности»[13]. Трудно не согласиться и с мнением кинокритика О. Сулькина, который заметил, что «по многим типологическим приметам бушрейнджерский фильм совпал с американским вестерном»[14].

Кстати, предмет особой гордости австралийских кинематографистов заключается в том, что жанр бушрейнджерского фильма возник раньше своего североамериканского «брата». (Напомним, что лента «История банды Келли» была датирована 1906 г.) Но при всей близости налицо и отличия. Если американский «вестерн» был типичным образчиком «мужского кино», где женщинам отводилась скромная роль на периферии действия, то уже в раннем австралийском кино женским образам всегда уделялось заметное место. Как правило, это были сильные, независимые, гордые фермерские дочери, типичный продукт суровой действительности первопроходческого быта. Их характеры, как и сама нация, выковывались средой обитания, необходимостью преодолевать лишения и трудности. Они были достойными подругами мужественных мужчин. А появлению именно таких героинь в кино во многом предшествовала литературная традиция страны.

В качестве наиболее яркого примера можно вспомнить книгу одной из лучших австралийских писательниц К. С. Причард «Кунарду», где одна из главных героинь романа – миссис Бэсси Уотт олицетворяет в себе все те черты характера, которыми так

восхищаются австралийцы. Эта волевая, энергичная, непреклонная в борьбе с суровой природой женщина твердо верит, что только своими усилиями сможет создать все условия для жизни своих потомков. Для нее не существует слова «невозможно», и в этом ее сила. И как американцы преклонялись перед решительностью Скарлетт О'Хара, героини знаменитого романа Маргарет Митчелл «Унесенные ветром», видя в ней олицетворение национального характера, так и жители Зеленого континента гордились отвагой своих праматерей. И здесь и литераторам, и кинематографистам пришлось немало потрудиться, дабы создать и увековечить очередной миф в массовом сознании. Не стоит забывать, что зачастую подругами пионеров Зеленого континента были воровки, убийцы, женщины легкого поведения, также сосланные на каторгу за совершенные преступления. Впрочем, австралийское общество и само сделало все возможное, чтобы как можно быстрее забыть свое прошлое.

Уже в первых австралийских картинах, таких как «Дочь сквоттера» (1910, реж. Б. Бейли) или «Сказка австралийского буша» (1911, реж. Г. Мэрвейл), были представлены яркие свободолюбивые женские характеры. И героини этих лент, также относящихся к жанру бушрейнджерских картин, выступали не только в роли подруг и вдохновительниц мужчин, но зачастую демонстрировали большую стойкость и мужество, чем представители сильного пола.

Однако бушрейнджерскими фильмами палитра австралийского экрана не ограничивалась. Вплотную к ним примыкали ленты о мытарствах заключенных, лихих и диких нравах первых поселенцев, бурных временах австралийской «золотой лихорадки». Картины «Золотой Запад» (1911, реж. Д. Уонг), «Пять сердец, или любовная история Буффало Билла» (1911, реж. И. Дж. Коул), «Нападение на Золотой Экскорт» (1911, реж. Г. Мэрвейл) и многие другие ленты – не что иное, как классические приключенческие картины, хотя и с эксплуатацией австралийской «экзотики».

Тогда же, как и во всем мире, на Зеленом континенте получил распространение жанр мелодрамы (правда, опять же, с учетом национальной специфики) в двух основных разновидностях: романтические «ирландские» истории и социальные «английские» драмы. Особенно удачно в этом жанре проявил себя один из самых талантливых кинематографистов того времени Реймонд Лонгфорд, уже его первые мелодрамы «Роковая свадьба» (1911) или «Романтическая история Маргарет Кечпул» (1911) отличали попытки создать зрелище максимально приближенное к реальности. И надо признать, австралийские

мелодрамы были гораздо менее сентиментальны и искусственны, нежели их европейские «сестры».

Именно в этом жанре, наряду с бушем, царствующем на экране, сначала робко и одномерно, но стали появляться и урбанистические пейзажи Сиднея и Мельбурна, других городов, приметы утверждающегося нового городского образа жизни. И в лентах «Только фабричная девушка» (1911) и «Дама вне закона» (1911, обе реж. А. Рольфа) улицы и дома Сиднея – это не столько естественные декорации происходящего на экране, но в гораздо большей степени «неодушевленные» действующие лица, которые помогают понять мотивы поступков и менталитет героев.

К 1910 г. объем годовой кинопродукции достиг цифры в 15 наименований. В период между 1906 и 1914 г. г. на экраны было выпущено 90 фильмов. Но вскоре бурный расцвет австралийского кино сменился затяжным кризисом, и начиная с 1914 г. объем ежегодно выпускаемой кинопродукции начал постепенно, но неуклонно сокращаться. Главной причиной этого стало проникновение на австралийский и новозеландский кинорынки монополий США и Великобритании. Трения, и ранее существовавшие между прокатными компаниями и владельцами кинотеатров, в этот период были также использованы заокеанскими конкурентами, которые поспешили предложить последним свои картины на гораздо более выгодных условиях.

Глава 2
О том, как лилипуты бились с Гулливером

Уже с 1912 г. кинопромышленность стала ареной ожесточенной борьбы между компаниями по прокату и дистрибуции. Происходила монополизация кино, породившая двух гигантов: «Острелиан фильмз» (занимающаяся распространением, техническим оснащением и производством картин) и «Юнион Тиетрс» (прокатная сеть). И вскоре австралийские кинопредприниматели предпочли национальной продукции импортные ленты голливудского и британского производства.

Независимые компании, такие как «Острелиан фотоплей компани» и «Острелиан лайф байограф компани», за которыми не стоял зарубежный капитал, не выдержав конкуренции, прогорели и прекратили свое существование, что опять же пошло на пользу прежде всего американским и английским студиям, которые, избавившись от соперников, сразу же увеличили объем импорта.

Так, к примеру, восемь из десяти прокатчиков Нового Южного Уэльса полностью оказались в зависимости от «Острелиан филмз» как в получении кинокопий, так и в составлении репертуарного плана.

Местная кинопромышленность оказалась не готова к серьезной борьбе с более могущественными, опытными и сильными конкурентами и быстро сдала свои позиции. Более того, к успеху американских и английских монополий «приложила руку» и местная администрация, например, когда в 1912 г. полиция Нового Южного Уэльса наложила запрет на производство фильмов о бушрейнджерах. В качестве главной причины этого акта «блюстители» общественной нравственности называли оскорбление закона и порядка, так как, по их мнению, данные фильмы прославляли преступников, подавали дурной пример подрастающему поколению и подрывали моральные устои общества. С этим утверждением, вероятно, можно было бы согласиться, если бы не одно «но». Ведь американские вестерны, где действовали такие же лихие парни, откровенно попиравшие все законы, и чьим основным аргументом в споре были их «лучшие» друзья – «Полковник Кольт» или «Смит энд Вессон», отнюдь не попали под репрессии цензуры.

А на самый популярный и доходный жанр австралийского кино практически было наложено жесткое «табу», действовавшее вплоть до 1940-х гг. Но самое печальное заключалось в том, что с

запретом фильмов о бушрейнджерах австралийский кинематограф не выдвинул нового национального героя.

Начавшаяся первая мировая война не внесла в этот процесс каких либо значительных корректив. И хотя Австралия находилась на значительном удалении от театра военных действий, слепо повинуясь имперской стратегии Великобритании, правительство страны ввергло свой народ в хаос войны. Под оглушительный шовинистический аккомпанемент австралийский экспедиционный корпус, составленный из добровольцев, был отправлен в Европу. Квазипатриотический угар, охвативший все общество, почти все партии, не мог не отразиться и на содержании, и на тенденциозности фильмов.

Кинематограф военного времени решал в этот период прежде всего агитационно-пропагандистские задачи. В качестве примера можно привести сцену из фильма режиссера Альфреда Рольфи «Герой Дарданелл» (1915), когда главный герой ленты Уильям Браун (Гай Хастингс) уезжает на фронт, провожаемый счастливыми и гордыми родителями, уверенными, что их сына ждут «приключения и подвиги», и завидующими его «удаче» друзьями.

На экраны буквально обрушилась целая лавина фильмов, повествующая о «наших героических парнях», сражающихся в Европе. Правда, которая заключалась в том, что тысячи молодых австралийцев и новозеландцев отдали жизнь в этой бессмысленной и жестокой бойне, замалчивалась, а на студиях тем временем бесперебойно шли съемки все новых и новых лент о героях Дарданелл, о сражении с турками на Галлипольском полуострове.

Страна хотела гордиться своими сыновьями, и кинематограф удовлетворял эту потребность. Вот, к примеру, лишь одно название картины того периода: «Подвиги, благодаря которым была выиграна битва при Галлиполи» (1915. Реж. Фрэнк Харви). Как говорится, дальнейшие комментарии излишни.

Даже не задумываясь над тем, что во многом именно кинематограф способствовал тому, что абсолютно бессмысленно уничтожался генофонд нации в бойне ради совершенно чуждых Австралии политических интересов, режиссеры своими «ура-патриотическими фильмами» лишь поддерживали шовинистический бум. Но постепенно, с поступлением сообщений о все новых и новых жертвах, в стране росло понимание абсурдности и жестокости происходящего. В обществе воцарились настроения подавленности и пессимизма. Разочарование было слишком острым, отчаяние охватило нацию, и кинематографисты поспешили «перестроиться».

На смену бесконечным лентам «о наших бравых военных» в кинематограф пришла легкая комедия, призванная стать для австралийцев своего рода эмоциональной разрядкой, отдыхом от страшных реалий. Незатейливые водевили, бытовые ленты, в смешном виде рисующие быт «осей» (как именуют сами себя жители Зеленого континента) заняли главное место в репертуаре.

Родоначальником комедийного жанра в австралийском кино был Бомонт Смит, снявший серию фильмов о семье неунывающих простаков, обитающих вдали от крупных городов, члены которой с завидным постоянством попадали в различные смешные и нелепые ситуации. Успех у зрителей первой ленты «Наши друзья – Хейсиды», появившейся на экранах в 1917 г., был настолько велик, что Смит сразу же взялся за продолжение. Надо признать, что вышедшие следом картины «Хейсиды приезжают в Сидней» (1917), «Мельбурнский кубок Хейсидов» (1918) и другие так же отличались завидной выдумкой, хотя и варьировали одни и те же сюжетные ходы.

Даже военная тематика, продолжающая занимать значительное место в репертуаре, в конце войны претерпела существенные изменения. То, чем раньше восхищались, сегодня предавалось осмеянию. Так, к примеру, в ленте «Офицер 666» (1916, реж. Фред Нибло) сатирическим нападкам подверглась «святая святых» – армия, зло высмеивались нелепая муштра, тупость и амбициозность офицеров, жестокие обычаи и нравы, царящие в казармах. Те же мотивы можно было найти и в других картинах этого периода: «Сестра Кавелл», «Реванш» (1916. Обе – режиссера Уильяма Линкольна), «Если бы солдаты пришли в Мельбурн» (1916, реж. Джордж Коатс) и др.

На протяжении 1920-х гг. продолжалось «привязывание» австралийской кинематографии к американской и английской. «Совместная» фирма «Американский капитал» нарушила монополию «Оустрелейджи филмз» и «высадила боевой десант» в лице ведущих фирм США. «Юнион тиетрс» вынуждена была поделить власть с «Хойте», контролируемой из-за океана фирмой «ХХ век Фокс», и это прокатное двоевластие продолжалось вплоть до 1960-х гг.

Все ведущие голливудские студии быстро обзавелись филиалами в каждом австралийском штате. В результате американские и английские фильмы заполонили прокат, вытесняя местную продукцию. К концу 1920-х г. г. каждую неделю в афише прибавлялось 40 названий англо-американских лент»[15].

Нельзя отрицать того, что австралийский кинематограф чрезвычайно легко сдал позиции. Одними из тех немногих австралийских кинематографистов, кто даже в этот непростой

период пытались спасти престиж национального кино, были кинопредприниматель Чарльз Козенс Спенсер, режиссеры Франклин Баррет и Реймонд Лонгфорд, актриса Лотти Лайел. Именно благодаря их усилиям установился высокий уровень «документального реализма» в изображении повседневной жизни буша. Незатейливые истории об обычных рядовых австралийцах, с их заботами, тревогами и печалями отличались детальным воспроизведением быта и тщательной разработкой характеров персонажей. Эти же кинематографисты предпринимали попытки экранизаций австралийской литературы.

Среди удачных картин особо стоит отметить перенесение на экран известной поэмы С. Денниса «Сентиментальный парень», осуществленное Р. Лонгфордом в 1919 г. Именно главному герою этого произведения – грубоватому добродушному бродяге и забияке с «золотым сердцем» – предстояло на долгие годы стать символом и олицетворением истинно австралийского характера. Этот фильм, как и многие другие картины Лонгфорда был снят на киностудии Спенсера, который организовал собственную кинокомпанию еще в 1908 г. Спенсер не ограничивался выпуском игровых лент, значительную долю в кинопроизводстве его студии занимали и документальные картины. Однако, главной заслугой этого человека было умение находить и поддерживать молодых талантливых кинематографистов. И Рэймонд Лонгфорд был одним из его протеже. Карьера Лонгфорда началась с серии коммерческих лент еще в 1910-е гг., но свои лучшие фильмы он создал уже в двадцатые годы, и среди этих картин особенно стоит отметить фильм «По нашему выбору» (1920), где режиссер продолжил традиционную для национального кино тему «буша», предложив зрителям реалистический рассказ о жизни первых переселенцев, о тех трудностях и лишениях, которые им приходилось преодолевать.

Не менее интересной фигурой в австралийском кино тех лет был Фрэнклин Баррет, начавший свою работу в кино в качестве оператора в 1913 г., чтобы затем вскоре стать режиссером. Так же, как и Лонгфорд, свои самые значительные ленты он снял в 1920-е гг., в последний период «Великого немого». Центральной картиной в его послужном списке считается картина «Сельская девушка» (1921), где с огромной теплотой и симпатией к героине режиссер рассказывал о молоденькой девушке, которой волей судьбы предстояло стать управляющей огромной овцеводческой фермой в отдаленной провинции. И как персонаж «Сентиментального парня» олицетворял характер настоящего «осей», так и главной героине «Сельской девушки» было суждено стать собирательным образом тех мужественных австралиек,

которые без вздохов и слез брались за любую работу и с честью доводили дело до победного конца.

Но отдельные, пусть даже удачные, попытки конкурировать с заокеанскими постановками не имели особого успеха, а сами американские кинокомпании не были заинтересованы вкладывать деньги в развитие местного кинопроизводства. «С того же времени существует характерная для австралийского кино тенденция возлагать надежды на правительственное вмешательство. В 1927 г. Королевская комиссия Австралийского Союза изучила положение в кино и рекомендовала ряд мероприятий, в том числе – квоту, обеспечивающую демонстрацию отечественных фильмов»[16].

Но эта мера не спасла положения. И как справедливо отмечает В. Утилов: «К сожалению, австралийцы явно повторяли пример своей метрополии: как известно, парламентский закон о квоте (1927) должен был защитить английское кино от гегемонии Голливуда и эгоизма отечественных прокатчиков. Как и в Англии, закон о квоте дал мало ощутимые результаты (да и принят он был лишь в одном штате), позволяя засчитывать в счет квоты австралийские видовые и хроникальные фильмы»[17].

Даже такое решение Правительства Содружества, как финансирование 50 короткометражных лент об экономике и природных ресурсах страны, снятых под общим девизом «Познай свою страну» не дала ожидаемого возрождения национального кинопроизводства. Впрочем, эта цель чиновниками и не ставилась. Главной причиной интереса правительства к этим лентам было привлечение на континент новых иммигрантов, столь необходимых малонаселенному региону рабочих рук. И эта задача была выполнена.

Тогда же был проведен социологический опрос 250 деятелей кинематографа страны с целью узнать их мнение о ситуации в кинематографе Зеленого континента. Ответы поражали однообразием: для нормального функционирования кинопроизводства необходимо материальное стимулирование национальных кадров и соблюдение закона о квоте. И хотя результаты опроса долгое время оставались без ответа вышестоящих организаций и ведомств, эта ситуация все же привлекла к себе внимание общественности, и в 1934 г. правительство Нового Южного Уэльса провело еще одно расследование положения в кино. Его итогом стал новый закон о квоте, исключавший возможность обойти постановление правительства за счет малохудожественных, но дешевых и вторичных «квикиз». Но уже через два-три года австралийский закон о квоте перестал оказывать какое-либо воздействие на

производство, переживающее процесс технической и структурной перестройки в связи с переходом к звуку и откровенной ориентацией на Голливуд.

Как и во всем мире, техническое перевооружение киностудий и кинотеатров укрепило власть крупных компаний и свело на нет независимое киопроизводство, что опять же означало усиление позиций Голливуда»[18].

Первый звуковой австралийский фильм был сделан в 1930 г. Это была лента А. Харвуда «Из мира теней», и как почти все первые звуковые картины, она грешила и плохим качеством звукозаписи и явным «переизбытком» использования нового технического достижения. Гораздо профессиональнее и интереснее звук был использован в 1931 г. режиссером Френком Трингом. «Золотоискатели» – так называлась эта легкая «народная комедия», сделанная с участием популярного актера того времени Пэта Ханны, имела огромный кассовый успех, что позволило ее автору вскоре открыть собственную киностудию «Эфти Филмс», на которой он впоследствии снял восемь игровых и несколько документальных лент. Однако, и эти неплохие картины также не смогли составить серьезной конкуренции голливудской продукции, хотя подобные попытки и предпринимались.

Вот как об этом периоде пишут австралийские киноведы Э. Пайк и Р. Купер: «Приход звуковой эры ускорил «голливудизацию» кинодела в Австралии. Производство почти целиком перешло в руки большого бизнеса. Организационно это оформилось так: «Остреледжи филмс» и «Юнион Тиетрс» слились в 1931 году в «Грейтер Юнион Тиетрс». Год спустя от нового концерна отпочковалась киностудия «Синесаунд», которая под руководством известного режиссера и продюсера Кена Холла стала выпускать игровые и документальные картины. Чтобы оценить роль Холла и его студии, необходимо представить себе общую ситуацию в стране начала 30-х годов.

Великая депрессия глубоко потрясла все австралийское общество. Кризисные явления во всех сферах экономики, нарастающая инфляция. Безработица среди населения страны достигла 30 процентов»[19].

Кинотеатры, естественно, пустовали: у людей не было денег не только на зрелища, но и на хлеб. Многие были уверены, что вкладывать средства в кинопроизводство и снимать фильмы в это время было равносильно самоубийству.

Но Холл и его коллеги из «Синесаунда» рискнули и не прогадали. Уже их первая работа «Наше решение» (1932) – незатейливая эксцентрическая комедия из жизни семьи фермеров

имела значительный коммерческий успех как в Австралии, так и Новой Зеландии. Окрыленный удачей, Холл снял в течение нескольких лет восемнадцать полнометражных фильмов, сделанных преимущественно в жанрах мелодрамы и комедии. В условиях всеобщей паники и экономического застоя режиссер нашел поистине «золотую жилу», эксплуатируя коммерческий потенциал комедии и мюзикла, любовных мелодрам, действие которых разворачивалось на идиллических островах в тропиках. Белоснежные пляжи, простирающиеся на десятки километров, густая зелень леса, шум океанского прибоя, вся красота и экзотика далекой страны были использованы им как естественная декорация для красивых любовных историй.

«Таким образом, впервые в австралийском кино эскапизм по голливудскому образцу был поставлен на индустриальную основу. Ориентируясь на американский стандарт, «Синесаунд» содержал постоянный штат актеров и административно-технического персонала, занимался целенаправленным выискиванием и открыванием «звезд», их дальнейшей рекламой»[20].

Будет справедливо признать, что игровые фильмы, снятые на студии «Синесаунд», хотя и повторяли американские образцы, но приносили своим авторам неплохие дивиденды, и это вполне удовлетворяло руководство студии.

В 1937 г. был учрежден Австралийский национальный совет по кино, призванный способствовать развитию кинопроизводства и проката, так что перспективы художественной кинематографии выглядели достаточно оптимистично.

За свою почти сорокалетнюю историю перед началом Второй мировой войны австралийская кинематография «успела» сделать 309 художественных фильмов, то есть в среднем страна выпускала 7–8 лент в год. Количество явно недостаточное, но главное было не в этом. Если первый период в истории национального кино был весьма плодотворным, то постепенно наметился спад, и каждый год приносил все меньший и меньший «урожай» картин.

Именно это стало главной причиной того, что уже в 1930-е гг. Австралию стали покидать многие талантливые художники. Достаточно вспомнить знаменитого танцовщика Роберта Хэллмана, актеров Сару Олгуд, Эррола Флинна и др. Страна теряла интересных и одаренных людей, талант которых высоко был оценен за рубежом. Так, к примеру, Эролл Флинн сделал прекрасную карьеру в Голливуде, войдя в историю мирового кино как один из самых красивых и романтичных героев экрана. Робин Гуд и капитан Блад, хозяин Баллантре и лорд Эссекс – красивый,

изящный и элегантный Флинн долгие годы оставался любимцем публики, и мало кто догадывался, что подлинная жизнь этого человека была не менее яркой и насыщенной приключениями, чем его знаменитые фильмы.

Золотые прииски в Новой Гвинее, копровые плантации в Новой Зеландии, опасное морское путешествие в Полинезию, выступления на боксерском ринге в Австралии – все это перепробовал Флинн. И именно бурный темперамент и жажда деятельности в конечном итоге и заставили его покинуть родину, кинематографом которой он оказался невостребован. Обо всем этом он написал впоследствии в своей книге «Мои грешные, грешные пути», появившейся на прилавках магазинах в год его смерти в 1959 г. И хотя затем родина воздала ему должное: в 1996 г. на экраны Австралии вышел фильм режиссера Фрэнка Хоусона «Флинн», где в роли Эролла Флинна снялся его знаменитый соотечественник (также вскоре переехавший в США) Гай Пирс, это прозвучало скорее запоздалым извинением перед памятью легендарного актера предвоенного мирового кино.

Слабости игрового кино Австралии 1930-х гг. в какой-то степени компенсировались расцветом кино документального, с успехами которого было связано имя Фрэнка Харлея, чьи документальные ленты о различных сторонах жизни общества того периода пользовались большим успехом.

Начало Второй мировой войны еще больше запутало ситуацию в кинематографе. Известно, что любая кризисная ситуация, зачастую губительно сказываясь на кинопроизводстве, редко затрагивает кинопрокат. И Австралия не стала исключением. Ранее пустовавшие кинотеатры, в которых, по меткому выражению одного из кинопрокатчиков того времени, «много лет гулял ветер», теперь были заполнены до отказа.

Активность зрителей объяснялась просто. Географическая удаленность континента от театра военных действий в Европе лишь подогревала интерес зрителей к новостям с фронта и действиям союзников.

Австралия, как и раньше, принимала самое активное участие в мировых событиях. Еще до Второй мировой войны многие австралийцы сражались в составе интернациональных бригад в Испании. Уже в сентябре 1939 г. Австралия вместе с Великобританией и Францией объявила войну Германии Гитлера. Вооруженные силы страны (около 800 тысяч солдат и офицеров) были переброшены ближе к театру военных действий и принимали участие в военных операциях в Западной Европе, Северной Африке, на Ближнем Востоке. В составе объединенных Британских вооруженных сил австралийцы и новозеландцы с

декабря 1941 г. сражались против Японии, выступившей союзницей фашистской Германии. А после ряда серьезных поражений в период 1941–1942 гг. возникла реальная угроза вторжения японской армии на Пятый континент. Именно эта опасность заставила правительство Австралии просить помощь у США, и на территории страны появились американские военные базы.

Соответственно в Австралии было расквартировано несколько тысяч американских военнослужащих, которые также активно посещали кинотеатры. Один из владельцев кинотеатров даже цинично заметил, что австралийские кинокомпании должны были бы воздвигнуть памятник Гитлеру, развязавшему войну, которая так обогатила кинопрокатчиков.

Действительно, если еще в 1938 г. «Грейтер Юнион Тиетрес» имела убытки в сумме 11 тысяч фунтов, то уже к 1942 г. доход от проката составлял более 100 тысяч фунтов. Лидирующие позиции в этот период, бесспорно, принадлежали документальному и хроникальному кино. Именно документальные и хроникальные картины снискали австралийским режиссерам международный успех. Регулярно выпускаемые киножурналы «Синесаунд Ревю» и «Мувитон ньюс» (до их слияния в 1970 г.) освещали все самые важные события в политической, социальной и экономической сферах жизни австралийского общества.

Знаменательно, что единственная премия Американской киноакадемии «Оскар» за хроникальный журнал была присуждена документальному полнометражному фильму К. Холла «Линия фронта в Кокоде» (1942), запечатлевшему ход сражений Второй мировой войны и блистательно снятому впоследствии погибшим оператором Д. Пейрером.

В укреплении позиций документального кино и в его явном приоритете перед игровым немаловажную роль сыграло и правительство стран, которое видело необходимость прежде всего в создании пропагандистских хроникальных и документальных лент. Практически все средства, как денежные, так и технические, были направлены на их выпуск. Десятки военных корреспондентов и операторов из Австралии были отправлены на фронт освещать происходящие там события.

Свою лепту в укрепление позиций документального кино внес и приезд в Австралию в 1942 г. по распоряжению Британского министерства информации режиссера Гарри Уотта, соратника и единомышленника знаменитого английского режиссера-документалиста Д. Грирсона. Именно Уотту было предложено руководить освещением участия Австралии в борьбе с фашизмом.

Энергичный, талантливый человек, Уотт немало сделал для документального кино Австралии, а его опыт, профессионализм, либеральные взгляды оказали существенное влияние на молодых сиднейских режиссеров, которые учились на его лентах. Кстати, именно Уотт, несмотря на враждебную обстановку и крайне отрицательное отношение властей, помог нидерландскому режиссеру И. Ивенсу снять его знаменитый фильм «Индонезия зовет», рассказывающий о выступлениях австралийцев в поддержку независимой Индонезии.

По окончании войны, оставшись на Зеленом континенте, Уотт снял несколько игровых лент – «Переселенцы» (1946), «Неприступная крепость» (1949) и «Осада Пинчгата» (1959). Вот что пишет об этих работах В. Утилов: «Переселенцы» – документальный по манере и эпический по духу рассказ о небывалой эвакуации скота (85 тысяч голов) с побережья вглубь страны – считается одним из ярких достижений мирового кино. Картина Уотта отдавала должное усилиям Австралии в годы войны (эпопея «переселения», занявшая около двух лет, была связана с опасением, что скот может оказаться в руках японцев) и привлекала небывалой достоверностью в изображении поединка людей и природы и самих рядовых австралийцев. Дотошная реконструкция перехода 1942–1943 гг. оправдывала и документальный стиль, и романтический пафос картины, но не помешала режиссеру выстроить увлекательное повествование и добиться глубины от исполнителей. Работа с актерами (на женскую роль Уотт пригласил обыкновенную медсестру, в главной мужской снял «против амплуа» комика Чипса Рафферти) свидетельствовала об умении найти синтез документализма и художественности, что принесло картине бесспорный художественный и коммерческий успех во всем мире.

Благодаря этому английская студия «Иллинг» решила приступить к производству фильмов в Австралии в павильонах сиднейской фирмы «Пейджвуд»[21].

Английские кинокомпании сремились извлечь максимально возможные прибыли из достижений австралийского кино.

«Второй австралийский фильм Уотта «Неприступная крепость» посвящен восстанию в золотых копях Бэлларата, которое, по мнению режиссера, олицетворяет рождение австралийской демократии в той же степени, как «Великая хартия вольностей» в Англии, французская революция 1789 года и Американская декларация Независимости обозначили этапы борьбы за современную концепцию демократического общества. Документализм изложения должен был сообщить непререкаемую достоверность событиям уже далекого прошлого, главного героя,

руководителя восстания Питера Лэлора, давно превратившегося в легендарную, и потому плоскую фигуру. «Неприступная крепость» не повторила успеха «Переселенцев», но само по себе обращение к серьезной социальной теме и нескрываемая симпатия режиссера к бунтарям и ищущим справедливости аутсайдерам («Осада Пинчгата») сделало его картины событием в кино Австралии»[22].

И как это часто бывает, режиссеры-иностранцы в своих произведениях давали зрителям возможность лучше понять специфику Австралии и уклада жизни австралийцев, нежели фильмы отечественных кинематографистов. «Такие режиссеры, как Гарри Уотт или Ральф Смарт обладали преимуществом заинтересованного взгляда со стороны, что позволяло увидеть Австралию с достаточной объективностью в широкой перспективе Британского содружества»[23].

Между тем ситуация, складывающаяся в игровом кино, была по-настоящему угрожающей. Достаточно вспомнить, что за весь военный период Австралия смогла выпустить на экраны лишь десять художественных полнометражных фильмов. Но серьезного анализа заслуживала, пожалуй, только картина Чарльза Човела «Сорок тысяч всадников» (1940). Особенно зрители аплодировали эпизоду, где на вопрос, за что же сражаются и погибают на чужой земле австралийские и новозеландские солдаты, один из героев отвечал: «за право называться человеком. За право начинать с нуля, а затем становиться премьер-министром, за право говорить, что думаешь». Это было не только красивое, но прежде всего убедительное для жителей пятого континента объяснение причин их участия в мировых войнах. Австралийцы и новозеландцы отдавали свои жизни за идеалы свободы и демократии, и уже это полностью оправдывало человеческие потери.

Один из самых интересных австралийских режиссеров, Човел несколько лет работал в Голливуде. Вернувшись на родину, он обратил на себя внимание звуковым фильмом «По следам «Баунти» (1933) с участием знаменитого Эррола Флинна, которого именно он открыл для кино. Картина «Сорок тысяч всадников» была важна для национального кино еще и тем, что впервые после прекращения выпуска «бушрейнджерских» фильмов на экране вновь появился образ настоящего положительного героя, австралийца, мужественного человека и солдата, которому хотелось подражать.

Романтическая история времен Первой мировой войны, запечатлевшая боевые операции австралийско-новозеландского экспедиционного корпуса на Ближнем Востоке подкупала своей достоверностью. Чипе Рафферти, исполнитель главной роли в фильме, сразу же шагнул в ранг «звезды», а критики не могли не

отметить «эпическое видение проявлений героизма»[24]. После долгих лет отсутствия на экране героя, который вызывал бы восхищение, образ, созданный Чипсом Рафферти, рождал в зрителях чувство национальной гордости за свою принадлежность к Австралии. Фильм отличала великолепная операторская работа Джорджа Хейта: снятые панорамным методом густые леса юго-восточного Квинсленда, необозримые пустыни Центральной Австралии.

Будучи ярким приверженцем романтического стиля в кино, Човел «стремился представить Австралию миру, как богатый экзотический край, населенный одухотворенными сынами Земли… Ему удалось при этом не утратить искренности и живости, избежать крайностей ура-патриотизма и излишней сентиментальности» [25].

За свою долгую жизнь в кинематографе (1897–1959) Човел снял всего двенадцать фильмов, но именно ему удалось стать самым почитаемым режиссером Австралии. Верность австралийской тематике, любовь к родной земле и ее людям, умение передать специфику края – в этом ему не было равных. Помимо картины «Сорок тысяч всадников», успех которой превзошел самые смелые ожидания, в сороковые годы Човел снял одну из лучших за всю историю австралийского кино ленту «Сыновья Матфея» (1949) – эпическую сагу о жизни трех поколений переселенцев, которым приходится вести постоянный поединок с природой сурового края. Драматизм ситуаций, верность деталям быта и вместе с тем романтизация героев, их нелегкого фермерского труда покорили австралийского зрителя. И все же, несмотря на значительный коммерческий успех, деньги, полученные от проката, так и не смотли покрыть затраты на сьемки.

Послевоенный кризис давал о себе знать еще долго, и австралийская кинопромышленность ощутила на себе все его последствия. Продолжался и «исход» талантов. Послевоенную Австралию покинули прекрасная певица Джоан Сазерленд и блистательный актер Питер Финч. И это лишь самые яркие имена.

Оставшимся же приходилось нелегко. Пожалуй, лишь еще два австралийских кинорежиссера «составили» компанию Човелу в его борьбе за национальный кинематограф. Первый из них, Ли Робинсон пошел по пути развлекательного кино. Умело сочетая увлекательные сюжеты с актуальностью темы, используя комедийные ситуации (в главной роли, у него, как правило, снимался, уже упомянутый выше Чипе Рафферти), действие своих картин режиссер переносил в самые красивые и экзотические

уголки Австралии. Мужественные герои, танцующие разрисованные аборигены, очаровательные дочки фермеров пытались, и небезуспешно, отвлечь зрителей от заокеанских лент. Такие картины Робинсона, как «Призрачный сторож» (1953), «Король кораллового моря» (1954), «Прогулка в рай» (1956) пользовались огромным успехом у зрителей. И хотя их автора можно было упрекнуть в ориентации на Голливуд и увлечение «псевдоэкзотикой», но сделанные талантливым человеком, эти ленты привлекали австралийцев, а главное, доказывали им, что и национальные фильмы могут быть не менее интересны и красочны, чем американские.

Третьим в этой группе энтузиастов отечественного кино был Сесиль Холмс, новозеландский документалист, приглашенный на работу в Австралию в конце 1940-х гг… Его первый фильм, сделанный на Зеленом континенте, «Капитан Гром» (1953) во многом напоминал по сюжетному построению классический американский вестерн, где очередной раз на экране появлялся благородный авантюрист, неустрашимый борец с несправедливостью. Естественно, что все симпатии автора были отданы герою, который подобно своим заокеанским собратьям без промаха стрелял, лихо скакал на коне, а в финале побеждал всех злодеев. Однако картин этого жанра, прибываших из США и так хватало, и потому «Капитан Гром» не имел особого успеха. Еще одной заслугой Холмса было то, что на протяжении нескольких лет он занимался кинопрокатом иностранных лент, представляющих подлинное искусство, в число которых входили как российские картины, так и знаменитые неореалистические ленты из Италии. Знакомство с мировым киноискусством, его лучшими образцами не прошло даром и для самого режиссера, и в 1957 г. Сесиль Холмс выпускает на экран свой лучший фильм «Три в одном», состоящий из трех новелл, объединенных одной темой – темой солидарности, дружбы и взаимовыручки. Две первые новеллы были экранизациями рассказов Г. Лоусона и Ф. Харди, третья напоминала по сюжету фабулу знаменитого фильма Витторио Де Сики и Карло Дзаваттини «Крыша». С неореализмом ленту Холмса, впрочем, роднили не только темы. Влияние этого направления прежде всего сказалось на стилистике картины, вниманию к жизни обычных людей, их быта, приближенности к повседневности. Однако, если эта лента имела значительный успех за рубежом, в частности на кинофестивале в Карловых Варах, то в Австралии ее ждал довольно скромный прокат, что и заставило Холмса отказаться от работы в игровом кино и вернуться к документалистике. Поистине, «нет пророка в своем отечестве!»

Потому можно согласиться с тем, что «кинематографическая сцена Австралии 1945–1968 гг. выглядела более чем бедно, но иного и не приходилось ожидать в стране, где консервативные взгляды руководства во главе с Робертом Мензисом, жесткая цензура периода «холодной войны» и ориентация на США диктовали придирчивую осторожность по отношению к искусству (особенно, если оно проявляло интерес к беспокойным вопросам), а кинопрокат вполне устраивало существующее положение»[26].

И как отмечали в своем исследовании Э. Пайк и Р. Купер: «внутренняя цензура стала навязчивой идеей кинобюрократии, консерватизма, кинокоммерции. Кинопроизводство опустилось до низшей точки»[27].

Глава 3
О том, почему режиссер Чарльз Човел сошел с ума

Из всех картин, созданных в этот период, наибольший интерес для исследования представляет последняя лента Чарльза Повела «Джедда» (1955). И для того чтобы стало понятно значение этой картины для всего кино пятого континента, необходимо обратиться и к истории самой страны, и такой больной для австралийского общества теме, как взаимоотношения белых переселенцев и коренного населения Австралии.

К моменту появления европейцев на Зеленом континенте во второй половине XVIII века, племена аборигенов, населявшие Австралию, находились в стадии первобытно-общинного строя. Разрозненные, мало связанные между собой поселения стали легкой добычей для первых мореплавателей. В отличие от племен маори, жителей Новой Зеландии, коренные австралийцы встретили завоевателей вполне дружелюбно, практически не оказывая им сопротивления, чем те незамедлительно и воспользовались. Причин быстрого поражения аборигенов было несколько и их «следует искать не только в неравенстве сил, в их (аборигенов) невежестве и жестокости европейцев. Эти причины следует также искать в структуре и организации социальной жизни аборигенов и в их мировоззрении со свойственной ему, приносящей глубокое удовлетворение верой в неизменность мира, в его зависимость от великих мифических существ, в Вечное Сновидение. Воздействие внешнего мира нанесло аборигенам жестокий удар. Происходящие события не укладывались в рамки того порядка жизни, физической и социальной, который был принят аборигенами раз и навсегда: это были события, которые нельзя было подвести ни под одну из известных категорий»[28].

Более того, сначала аборигены приняли белых европейцев за возвратившихся из мира умерших душ предков, принявших человеческое обличье. Но вскоре жестокость и несправедливость завоевателей заставили коренных австралийцев резко изменить отношение. Теперь это были для них злые духи. Приводя в пример слова маленького аборигена, сказанные ему, известный австралийский писатель Алан Маршалл писал: «Белые люди, – сказал мне темнокожий мальчик, – приходят на наши острова как болезнь… А после них приходит смерть и поселяется среди

нашего народа. Ее лицо – лицо белого человека. Скоро на этих островах никого не останется. И тогда белые люди отправятся в другие места, где темнокожие сильны и здоровы. И темнокожие там вымрут как мы»[29].

Верные своему мировосприятию, тяготея к поддержанию традиций, уверенные в неизменности мира, аборигены не были в состоянии «противостоять планомерному давлению со стороны сложного и высокоорганизованного общества, стремящегося или уничтожить аборигенов физически, или обратить их в христианскую веру, или же подчинить своим интересам путем прямой эксплуатации»[30].

Столкнулись не просто два народа. Столкнулись две культуры, два мировосприятия, которые не хотели, да и не могли найти точек соприкосновения. Многие обряды, ритуалы и ценностные ориентиры, которых придерживались аборигены, европейцам казались или нелепыми, или смешными. Так для коренного австралийца того времени материальное благосостояние было абсолютно неважно. Гораздо больше внимания уделялось межличностным отношениям или связи человека и окружающего его мира, который простирался далеко за границы мира реального.

У европейцев же были иные представления. Новая земля была для них прежде всего источником материального благосостояния, источником богатства и процветания. «Отношение аборигенов к земле оказалось вне понимания европейцев. Христианство, которое они привезли с собой, было связано с землей. Но они не могли провести параллелей между отношением христиан к святой земле, земле Нового Завета, и отношением аборигенов к их священным тотемическим центрам»[31].

По мнению исследователей Р.М. Берндта и К.Х. Берндта, истоки такого негативного отношения европейцев к аборигенам во многом коренятся в особенностях первого периода освоения материка. Многие христианские идеалы колонистов, быть может, и отошли в прошлое. Но они уступили место стремлению к богатству, материальному благополучию, преумножению собственности. А это могло прийти только с завоеванием земли. Итак, столкнулись два народа. С одной стороны, абсолютное слияние с природой, гармоничное существование, которое веками не претерпевало никаких изменений, и отсюда – полная терпимость ко всему, что не нарушает устоявшийся миропорядок, с другой – потребительское отношение к земле, стремление разбогатеть, жесткая конкуренция.

Естественно, что столь полярные позиции совместить оказалось невозможно, и не желая понять аборигенов, белые

сначала изгнали аборигенов с их земель, поспешив объявить последних людьми второго сорта. Аборигенам была уготована участь изгнанников на своей собственной земле. «С ростом европейских поселений даже очертания рельефа, который аборигены так хорошо знали, становились для них незнакомым. По мере того, как их мир рушился, и они сами обращались за помощью к тем самым пришельцам, которые были причиной этого, их зависимость, особенно экономическая, усиливалась. Это еще более укрепило у пришельцев сложившиеся ранее представления об аборигенах, как о людях низшего сорта»[32].

Политика «белой Австралии», провозглашенная правящими кругами, выражалась, прежде всего, в том, что аборигенов лишили гражданских прав и отстранили от общественной жизни на долгие годы.

Можно лишь согласиться с мнением киноведа Е. Быстрицкой, когда она пишет: «Неудивительно, что концепция «белой Австралии» не вызывала возражений даже в среде деятелей культуры и интеллигенции. Как и в других английских владениях, колонизаторы в Австралии стремились воссоздать уклад жизни метрополии, утвердить британские стандарты морали и общественные идеалы. Даже религиозные деятели, обращавшие аборигенов в христианство, видели в последних не закабаленный и униженный народ, а дикарей, которым помогают хоть немного приблизиться к цивилизации. Фактически геноцид искренне воспринимался белыми австралийцами самого разного социального положения и культурного уровня как благодеяние высшей расы по отношению к низшей»[33].

Эти тенденции не могли не сказаться и на кинематографе. Впервые австралийский кинематограф обратился к теме аборигенов еще в 1900 году, когда профессор биологии из университета в Мельбурне Уолтер Болдуин Спенсер снял целую серию фильмов о коренных жителях Центральной Австралии. Кстати, этот факт позволяет австралийцам не без оснований претендовать на звание пионеров и в этом виде киноискусства. Стремление запечатлеть на пленку для истории картины быстро исчезающего быта коренного населения страны стало чрезвычайно ценным документом и, по мнению французского критика М. Перрена, «первыми в мире этнографическими съемками»[34]. Значительно позднее эта тенденция съемок этнографических фильмов была продолжена документалистами Френсисом Бертлзом и Фрэнком Харлеем, но по-настоящему серьезно к этой теме обратились лишь в 1960-е гг., когда кинематографисты Сэсил Холмс, Ян Дэнлоп, Роджер Сэнделл, а также ученые антропологи из США и Европы заинтересовались

культурой и жизнью вымирающего народа.

В игровом кино аборигены появились еще в фильмах о бушрейнджерах. «Как правило, они составляли фон. Например, многие режиссеры вводили в свои фильмы мистические танцы аборигенов. Причем во многих лентах эти танцы являлись приметами Австралии для неавстралийской аудитории. Мало того, аборигенов в них изображали белые актеры с выкрашенными лицами»[35].

В 1912 г., испугавшись нарушения устоев политики «белой» Австралии, полиция штата Новый Южный Уэльс запретила их демонстрацию. Впрочем, стоит признать, что австралийский кинематограф, естественно, созданный белыми, мало чем отличался в освещении этой темы от своего заокеанского собрата – американского кино, когда там появлялись картины с участием чернокожих представителей американского общества.

«Как и в американских лентах, в австралийских картинах аборигены представали в трех ипостасях:

1. Добрые, верные аборигены, которые даже способны оказать помощь белым, попавшим в затруднительное положение. Именно так изображаются коренные австралийцы в лентах «Вооруженное нападение» (реж. Ч. Мак Махон, 1907), «Дон Морган» (реж. М. Спенсер, 1911), «Предназначенный его жене» (реж. Д. Гэвин, 1913), «Жизнь Джакеро» (реж. Ф. Барретт, 1913), «Мундейн» (реж. В. Линкольн, 1913) и др.

2. Аборигены, как дети. Наивные недотепы, которым нужно умелое руководство белых (это прежде всего комедийный жанр – «Полицейский О’ Брайен». Реж. Д. Гэвин, 1928).

3. Дикари, порой жестокие и кровожадные, часто присутствующие в приключенческих лентах («Роман Раннибед», реж. Скотт Р. Дэнлоп).

Но как бы не изображали аборигенов (благородными дикарями, примитивными животными или даже униженными в силу своей первобытности людьми), их образ мышления и ценности выглядели упрощенными и деформированными, а реальность их бытия искажалась в угоду коммерческим штампам и мировосприятию англичан [36].

Даже фильм режиссера Ральфа Смарта «Горькие ключи» (1950), в котором автор честно пытался даже найти решение межрасового противостояния, грешил недостоверностью. История семьи переселенцев, осваивающих пустыни Южной Австралии в начале XX века, была вполне достоверна и в показе опасной и трудной жизни героев и их сурового быта. Но когда на экране возникла тема аборигенов, авторы картины поспешили предложить чрезвычайно простой и вроде бы вполне логичный

выход из создавшейся коллизии: если и белые, и аборигены претендуют на один и тот же участок земли, то будет справедливо, если они объединятся и будут трудиться бок о бок. Но не случайно фильм оставлял впечатление недоговоренности и недостоверности: проблема была гораздо глубже и не решалась так просто. На маленьком клочке земли встретились два непохожих мира, представители одного стремились переделать окружающую природу и подчинить ее себе, другие же – столь же страстно хотели сохранить все в неприкосновенности, и уже это расхождение в мировосприятии не давало возможности найти компромисс. Да и сам Смарт, декларируя идею «братания двух народов», всем строем картины невольно опровергал свои же лозунги… Так, принципиально важен в фильме эпизод охоты на кенгуру. Аборигены долго выслеживают животных, исполняют ритуальный танец, прося прощения у кенгуру, за то, что отнимут у них жизнь. И делают это охотники лишь ради того, чтобы добыть еду для племени. Камера внимательно следит за жестами аборигенов, которые с трогательной наивностью повторяют животные, как бы демонстрируя возникшие между ними и людьми связь и понимание. Невольно вспоминается девиз обитателей киплинговских джунглей: «Мы с тобой одной крови!», но тут гремит выстрел, животные падают замертво, а аборигены никак не могут понять, что же произошло.

Мифологизированное сознание коренных австралийцев никак не могло подготовить их к вторжению белых, и хотя фильм кончается хэппи-эндом: преодолев сопротивление противников объединения (как с той, так и с другой стороны), белые и аборигены дружно берутся за работу, но эта идиллическая картина вызывала мало доверия, особенно у тех, кто знал истинное положение дел. Впрочем, в кинематографе страны были и более удачные примеры обращения к этой теме.

Так, появление на экране фильма «Джедда» (1955) режиссера Чарльза Човела стало событием исключительным. Во-первых, это была одна из немногих австралийских картин, сделанных в этот период (за десятилетие 1950-х гг. было поставлено лишь двадцать три фильма). Во-вторых, это была первая цветная лента, снятая на Зеленом континенте. В третьих, этот фильм, рассказывая о жизни аборигенов, интересен был и тем, что главные роли коренных австралийцев впервые в истории национального кино исполняли актеры – аборигены, что делало его и вовсе явлением уникальным. И наконец, эта была картина, удостоившаяся внимания даже премьер-министра Роберта Мензиса, который (как вспоминает Джордж Миллер в своем фильме «40 тысяч лет сновидений») в одной из речей даже заявил, что «Човел, видимо,

сошел с ума, если взялся за подобную тему».

Човел, бесспорно, был первым австралийским кинематографистом, который в достаточно увлекательной и динамичной форме киноповествования, рассчитанного на самого широкого зрителя, поставил вопрос о трагической несовместимости двух миров, мира белых европейцев и мира аборигенов, и даже во многом предвосхитил современный взгляд на проблему экосферы (или, что более точно – ноосферы), разработанную такими учеными, как академик В.И. Вернадский и Л.Н. Гумилев.

Молодая англичанка, трагически потеряв дочь, берет на воспитание девочку-аборигенку, дав ей имя Джедда (название одной из птиц, обитающих в Австралии). Малышку воспитывают, как истинную англичанку, прививая ей хорошие манеры, научив ее и писать и считать. Более того, во избежание «дурного» влияния, приемная мать запрещает ей общаться с работающими на ферме аборигенами. Однако запреты напрасны, и как сообщает нам закадровый голос: «Из года в год малышка Джедда провожала свой народ, когда ее соплеменники уходили в лес, и шестнадцать лет это расставание тревожило ее сердце». Характерен ее диалог с приемной матерью:

– Знаешь, Ма, быть может, когда-нибудь и я пойду вместе с ними.

– Дорогая, но что ты будешь делать в лесу вместе с этими голыми обезьянами?

– Наверно, то же самое, что и другие голые обезьяны.

– Но у тебя же нет ничего общего с ними. Вы как день и ночь.

Но голос крови оказывается сильнее (что вполне корреспондируется с верованиями аборигенов, что родовое начало в человеке самое главное), девушку увлек коренной абориген Марлок, и она вместе с возлюбленным пытается вернуться в родное племя. Но не все так просто. Если для белых аборигены – голые дикари, то и для коренных австралийцев сама мысль о связи аборигена с женщиной «не того цвета кожи» – настоящее преступление. Марлока, нарушившего закон предков, выгоняют из племени. В финале картины Марлок и Джедда погибают, сорвавшись со скалы. Хэппи-энда не получилось, да и ничем иным эта история и не могла закончиться. Оказавшись на стыке двух миров, Джидда была обречена на гибель. Для таких, как она, трагический финал предопределен. Човел не мог сделать другой вариант истории, не погрешив против реальности. Два мира, разделенные непониманием и враждой, обрекли своих детей на смерть. Падение Джедды и Марлока в пропасть можно было бы отнести к трагическим случайностям, но в том, что эти

двое, яростно отвергаемые обеими общинами, не имели никаких шансов на счастливую жизнь, была явная закономерность.

Фильм после просмотра оставлял тягостное впечатление, а главное – не давал никакой надежды на будущее. Човел в «Джедде» лишь подводил грустные итоги сложившейся в стране ситуации. О картине много писали и спорили, и мало кто из австралийцев не посмотрел эту ленту.

Глава 4
О том, каким разным бывает гостеприимство

Однако даже громкий триумф «Джедды» не мог изменить общей безрадостной картины австралийского кино того периода. Кроме того, спад кинопроизводства в 1950-е гг. совпал с глубоким кризисом, потрясшим всю национальную экономику. В стране накопилось огромное количество проблем, в первую очередь, связанных с властным долголетним правлением кабинета Роберта Мензиса (гигантский рост неконтролируемой иммиграции, безрассудная политика поддержки в сфере внешней политики всех начинаний США и Англии, участие в военных блоках и всех военных конфликтах без учета интересов австралийцев, сложные взаимоотношения и с аборигенами, да и с новоприбывшими и т. д.).

Что касается кино, то в конце 1950-х гг. контрольный пакет «Грейтер Юнион тиетрс» перешел к британскому киноконцерну «Рэнк организейшн», который полностью подчинил национальный кинопрокат, а бурный рост телевидения «вбил последний гвоздь в гроб национального кино».

Пожалуй, еще лишь одно обстоятельство заслуживает упоминания в этот период: успех экспериментальных фильмов на 16 мм пленке. Как раз в 1960-е гг. и проявляется заметное идейно-художественное различие между фильмами, снятыми на 35 мм пленке с более высоким бюджетом, и лентами на 16 мм пленке – так называемыми низкобюджетными. Производство картин на 16 мм пленке базировалось в двух крупнейших городах Австралии – Мельбурне и Сиднее. Однако оба центра решали разные задачи и придерживались разных взглядов. Если «мельбурнская школа» черпала творческие кадры в театрах и делала фильмы в рамках традиционного сюжетного кино, то их сиднейские коллеги отдавали предпочтение экспериментам в области формы и стиля. Их кинематографическими «отцами» были представители театрального европейского «авангарда». Ленты Эльби Томаса, Эдди Ридла, Дейва Перри и их сподвижников привлекали зрителей прежде всего поисками в области выразительных средств, изысканностью стиля, особым кинематографическим языком, рассчитанными на подготовленную элитарную аудиторию: преимущественно интеллигенцию и студенчество.

Что же касается «большого» и «высокобюджетного» кино, то

немногочисленные работы австралийских режиссеров, вышедшие в эти годы на экраны, не отличались жанровым разнообразием: несколько биографических лент, приключенческие фильмы для детей, мелодрамы и… австралийские вестерны, которые позднее приобретут насмешливое определение «кенгуру-вестерны»[37].

Как уже отмечалось выше, на этом фоне выделялись лишь работы Чарльза Човела, Сесиля Холмса и Ли Робинсона. К этому списку можно лишь добавить имя Майкла Пауэлла, чей фильм «Эта странная толпа» (1966) привлек внимание зрителей не только профессионализмом автора, но прежде всего остротой поставленной проблемы.

На словах признавая диверсификацию общества, многие австралийцы по прежнему остаются шовинистами и откровенными националистами по отношению к вновь прибывающим на Пятый континент. В основу фильма Пауэлла был положен роман Джона О' Креди, рассказывающий о мытарствах итальянского журналиста, решившегося на переезд в Австралию. Актер Уолтер Чиари, сам этнический итальянец, оказался крайне убедителен в роли Нино Карлотта, тонкого интеллигентного человека, который на каждом шагу – в магазине, в пивном баре, в офисе сталкивается с тем, что принято называть бытовым расизмом. Показателен его диалог с директором учреждения, куда Карлотта приходит устраиваться на работу:

Чиновник: «Ты макаронец?»

Карлотта: «Я – итальянец, сэр».

Чиновник: (напористо): «Ну, я и говорю – макаронец. Немного покрупнее остальных, но тоже – макаронец».

Карлотта, с трудом сдерживаясь, показывает жестом на портрет Папы Римского на стене: «Сэр, но если я – макаронник, то и тот, чей портрет висит у Вас на почетном месте – тоже макаронник».

Чиновник (с искренним изумлением): «Папа Римский?! Слушай, а как ты думаешь, у нас когда-нибудь будет свой австралийский Папа?»

В этом, полном иронии и едкой сатиры, диалоге, сконцентрировано множество проблем. Здесь и поразительное невежество и неуважение к людям других национальностей, и безнаказанное хамство и даже какая-то детская наивность, свойственные в том числе и официальным лицам. И если Карлотта способен не заметить выходки пьяного завсегдатая бара, который грозится избить журналиста лишь за то, что тот не хочет с ним выпить (видимо, фраза: «не пьешь, значит – не уважаешь» – интернациональна!), то откровенно оскорбительные реплики чиновников перенести гораздо труднее.

Как и следовало ожидать, картина Пауэлла привлекла внимание австралийской общественности, вновь всколыхнув дискуссию в обществе об отношении к новым эмигрантам, тем более, что цифра приезжающих в страну в середине шестидесятых годов прошлого века резко увеличилась.

Однако успех отдельных отечественных картин уже ничего не мог изменить. По меткому выражению журналистов, Австралия на долгие годы превратилась в «самую большую натурную площадку в мире». Именно сюда в поисках красивой натуры и экзотики устремились кинематографисты со всех континентов, в основном англичане и американцы. Кстати, многие фильмы были сняты на австралийскую тематику. Здесь уместно вспомнить приключенческую ленту Гарри Уотта «Перегонщики» (1946), детский приключенческий фильм Э. Кэмминса «Смайли» (1956) или драму «Обуза «(1957) режиссера Л. Нормана. Последняя работа была примечательна еще и тем, что используя распространенную тему австралийского кино – странствия героя, в данном случае – неудачника, превратившегося в бродягу, которому властная и капризная жена навязывает «в попутчики» маленькую дочь Бастер, режиссер сумел создать на экране образ огромной, красивой страны, где соседствуют равнодушие и отзывчивость, доброта и озлобленность, словом, присутствует вся палитра человеческих отношений.

Из работ американских кинематографистов, снятых на Пятом континенте, стоит отметить фильм Льюиса Майлстоуна «Кенгуру» (1946), детскую приключенческую картину Боба Хескина «Длинноногий Джим Силвер», ленту Фреда Цин-немана «Лентяи» (1960), в которой известные американские и английские актеры Роберт Митчум, Питер Устинов, Дэбора Кэрр и Глинда Джонс изображали коренных австралийцев-скотоводов, старательно иммитируя своеобразный местный акцент. Наибольшую же известность, бесспорно, приобрел фильм Стенли Креймера «На последнем берегу» (1960), мрачная утопия – предупреждение о возможных последствиях термоядерной войны, где Австралия представлена в виде последнего приюта для моряков американской подводной лодки, которые вместе с жителями Зеленого континента со дня на день ожидают распространения радиоактивного излучения и грядущего конца света.

Надо реально понимать, что для американцев Австралия была не только прекрасной натурой. На Пятом континенте в разных сферах экономики был размещен американский капитал, в том числе и в кинематографе, но стремление к получению максимальных прибылей привело к тому, что он был ориентирован не на кинопроизводство, что могло бы повлечь за

собой реальную конкуренцию, а затем и сокращение импорта картин из США, а на расширение кинопроката. В результате американские и английские ленты в прямом смысле слова заполонили экраны австралийских кинотеатров, а отечественные кинематографисты, лишенные всяких стимулов, также постепенно теряли интерес к производству картин.

Сыграло свою отрицательную роль и то обстоятельство, что «общественность мало волновало отсутствие собственной кинокультуры, поскольку во главе угла стояли вопросы собственного материального благополучия и обеспечения политической безопасности. Былые достижения оказались забытыми. Три десятилетия после войны люди привыкли думать о кинематографе только применительно к США и Англии»[38].

Для иллюстрации сложившейся ситуации можно привести следующие цифры: в 1967 году в репертуаре кинотеатров демонстрировались два австралийских фильма и 450 лент иностранного производства.

Глава 5
О том, как тяжело быть пасынком судьбы

Судьба новозеландского кинематографа также складывалась непросто. На Зеленом континенте бытует поговорка: “Австралия – это задворки мира, а Новая Зеландия – это задворки Австралии”. И как часто бывает, в шутке кроется немалая доля истины.

Во всяком случае, между этими двумя странами, при всем их различии много общего. Схожесть исторических судеб наций поражает. А уж если сравнивать истории национальных кинематографий – предмет исследования данной работы – то можно с уверенностью констатировать, что кинематограф

Новой Зеландии практически повторил путь, который прошло экранное искусство Зеленого континента, пожалуй, только в еще более драматическом варианте. И тому есть объяснение.

Впервые о существовании земли, которая впоследствии получила название Новая Зеландия, европейцы услышали лишь в 1769 году после возвращения в Англию экспедиции капитана Кука, хотя честь открытия неведомых островов принадлежала голландцу Тасману и насчитывала к тому времени уже более ста лет[39].

А о том, что в этой стране есть интересный и самобытный кинематограф, в Старом Свете и в Америке узнали лишь в 1977 г., когда по экранам всего мира триумфально прошел фильм режиссера Р. Доналдсона «Спящие собаки». Ирония заключается в том, что событие это как раз совпало с 80-летним юбилеем национального кино, который собиралась отмечать общественность страны. Эти два факта могли бы показаться бы забавными курьезами, если бы не вывели определенную закономерность в отношении Америки и Европы к крайне удаленной островной державе, которая на протяжении ряда лет даже своим сюзереном Великобританией рассматривалась лишь как богатая животноводческая ферма.

«Страна на краю света», – как назвали ее европейцы – в области внутренней политики и культуры еще в большей степени копировала британский образ жизни. «Быть англичанами больше самих англичан» – эти слова были девизом новозеландского общества долгие годы.

Своеобразие развития Новой Зеландии связано и с ее географическим положением и размерами. На земном шаре нет страны, более удаленной от всех других, чем Новая Зеландия. Даже от своей ближайшей «соседки» – Австралии – она находится

на расстоянии более 2 тыс. км.

История Новой Зеландии во многом сходна с историей других белых доминионов Британской империи. Так же как Австралия и Канада, Новая Зеландия возникла как переселенческая колония[40], и уже сам этот факт в значительной степени определил многие особенности развития страны.

Британские колонисты («пакеха») установили в Новой Зеландии социально-экономические отношения, свойственные Великобритании того периода. Новозеландское общество развивалось с помощью Великобритании и лишь в направлении, выгодном для последней. Будучи крайне бедной полезными ископаемыми, Новая Зеландия на протяжении веков была образцовой сельскохозяйственной страной, в которой искусственно сдерживался рост промышленности. Именно этими причинами, кстати, и можно объяснить особую привязанность (а то и зависимость) Новой Зеландии по отношению к Великобритании. «Новая Зеландия – самая верная, верноподданная, колония Великобритании»[41]. Да и по сей день Новая Зеландия продолжает сохранять наиболее тесные, по сравнению с другими британскими доминионами, политические и экономические связи с Англией[42].

Бесспорно, в культуре Новой Зеландии, также как и в австралийской, не могли не столкнуться две культуры: английская – привнесенная извне, и самобытная культура коренного населения. Но, может быть, именно сопоставление своего и чужого и явилось тем стимулятором, без которого был бы немыслим рост и развитие самобытной новозеландской культуры. Во всяком случае, сквозным мотивом очень многих произведений литературы, театра, а затем и кинематографа, так же как и в Австралии, является момент сравнения, поиски сходства и различия исторических судеб, культуры, притязаний как целых обществ, так и отдельных людей.

В первый период колонизации страны ее культура, опять же как и в Австралии, складывалась по английскому образцу. Особенно ярко это проявилось в литературе (которая и по сей день является исключительно англоязычной). В том, что писатели вольно или невольно ориентировались на британские образцы нет ничего удивительного – таково было русло художественных традиций, в которых они воспитывались. Достаточно вспомнить поэмы Дж. Маккея, романы Кэтрин Мансфилд «Кукольный дом», «Праздник в саду», «Страна Филистия» и другие. Оторванные от родины, вынужденные эмигрировать из Англии, Шотландии и Ирландии (правда, здесь коренное отличие от Австралии, эмиграция в Новую Зеландию носила добровольный характер) в

силу тяжелых экономических условий – именно невыносимые нищета и безработица, а не поиски романтических приключений заставляли людей отправляться в неведомые края, – переселенцы, естественно, принесли с собой воспоминания, тоску по покинутой родине, культуру родного края.

По мере становления нации шел процесс вызревания оригинальных, рожденных на новой почве эстетических взглядов и форм выражения. Жизнь в условиях неосвоенного континента, удаленного на тысячи миль от культурных центров, вносила свои коррективы. Обращение к реалиям новозеландской жизни, любовь к дикой и прекрасной природе становятся постоянными темами писателей Дж. А. Ли, Ф. Сарджесона, А.Р.Д. Фейберна, Р.А. Мейсона, Р. Хайда, А. Керноу, Д. Гловера и др.

По-своему складывались отношения переселенцев с коренным населением. Если в Австралии и Канаде особых проблем в отношении коренного населения, в сущности, не возникало (оно было в значительной степени истреблено еще в начальный период колонизации, а часть загнана в резервации), то в Новой Зеландии процесс колониального «освоения» шел иначе.

Маори оказали британцам упорное сопротивление. Англо-маорийские войны длились десятки лет. Маори не только уцелели в этой борьбе, но и заставили колонизаторов считаться с собой. Они добились редко выпадавшего на долю коренного населения колонии успеха: формального равенства с колонизаторами.

В 1840 году британская администрация даже была вынуждена подписать с вождями маори договор об их праве на землю (что, впрочем, впоследствии англичанам не мешало его неоднократно нарушать). В современной Новой Зеландии «вопросы взаимоотношений пакеха с маори относятся к числу весьма серьезных внутриполитических проблем страны»[43].

Поэтому многие особенности развития культуры и искусства Новой Зеландии связаны со сложным переплетением и взаимопроникновением двух национальных культур в области литературы, театра, кинематографа.

В то время как в Новой Зеландии нарождалась своя неповторимая культура, в Европе продолжали жить совершенно иными представлениями об этой «богом забытой стране».

Южные моря…Эти слова магически вызывают в воображении безбрежную синь самого большого в мире океана – Тихого, блеск тропического солнца, стволы пальм над кромкой песка. От них веет ветром странствий. В «волнах нашей памяти», как сказано в одной из старинных полинезийских песен, вечно плывут каноэ, на которых легендарные мореплаватели древности совершали

тысячемильные переходы, открывая и заселяя тихоокеанские острова, скользят белокрылые парусники Магеллана, Кука, Тасмана, Дюмона, Дервиля, Лаперуза, корабли первой русской кругосветной экспедиции под командованием И.Ф. Крузенштерна…[44].

Практически все познания о жизни народов, населявших этот район земного шара, американцы и европейцы черпали, следуя за героями Жюля Верна и Германа Мелвилла, за Робертом Льюисом Стивенсоном, окончившим свои дни на Самоа, Джеком Лондоном, написавшим удивительные «Рассказы Южных морей», Сомерсетом Моэмом, автором «Рассказов об островах Южных морей» и романа «Луна и грош», герой которого бежит из Европы на Таити и т. д.

Вспомним хотя бы отрывок разговора, который ведут персонажи романа Жюля Верна «Дети капитана Гранта», собираясь в плавание к берегам Новой Зеландии:

– Чего же нам так опасаться в Новой Зеландии? – спросил Гленарван.

– Дикарей, – ответил Паганель.

– Дикарей? – повторил Гленарван. – Нападение нескольких жалких дикарей не может устрашить десять европейцев, хорошо вооруженнных и готовых защищаться.

– Дело идет не о жалких дикарях, – отвечал, качая головой, Паганель. – Маори объединены в грозные племена, борющиеся против английского владычества, они бесстрашно сражаются с захватчиками своей родины, часто побеждают, а победив, всегда съедают!

– Так это людоеды! Людоеды! – крикнул Роберт.[45]

Однако подлинная жизнь Южных морей, и в частности Новой Зеландии, была одновременно и проще и сложнее. Смена укладов, сложные социальные отношения, борьба за социальную и политическую независимость, рост национального самосознания – эти проблемы Новой Зеландии можно понять, лишь рассматривая их «изнутри». Как справедливо отметил известный новозеландский писатель А. Вендт: «Не было на свете ни грехопадения, ни рая в Южных морях, населенного бронзовокожими Благородными Дикарями, ни пресловутого Золотого Века, все это было лишь в голливудских картинах да книжках пришельцев с Запада, в безжизненных проповедях наших доморощенных «новаторов – романтиков»[46].

И поэтому особенно интересно проследить подлинный путь экранного искусства этой страны с первых дней его существования до настоящего времени, ибо национальное кино этой страны как нельзя более точно отражает сложные, порой кажущиеся неразрешимыми вопросы жизни общества.

Судьба новозеландского кино складывалась непросто, и прежде всего (что, увы, неоригинально) из-за нехватки финансов и полного равнодушия к кино власть имущих. Если можно провести такое сравнение, то кинематограф Новой Зеландии на протяжении многих лет был неудачливым пасынком судьбы.

В истории национального кино легко можно выделить два периода – с начала двадцатого века до середины 1970-х гг.,

когда производство картин носило спорадический характер, и с середины 70-х по настоящее время, когда кино Новой Зеландии всерьез заявило о себе на международной арене.

А ведь первый этап начался весьма удачно. Впервые с кино новозеландцы познакомились почти сразу же после того, как «чудо века» было изобретено, т. е. в 1896 г. И уже в 1898 г. были сняты первые национальные картины. Их автором стал новозеландец А. Уайтхауз. В последующие годы в стране несколько пейзажных лент были сделаны кинематографистами Дж. Перри, Г. Уэстом, Дж. Макдональдом и др. Сегодня трудно (вернее – просто невозможно, ибо они не сохранились) судить о художественных достоинствах этих лент, но бесспорно одно: картины, созданные энтузиастами своего дела и прежде всего воспевающие дикую природу родного края, не могли не вызвать зрительского интереса к «движущимся картинкам», хотя и были сделаны менее профессионально, чем привезенные из-за границы.

1913 год стал датой рождения игрового кино. Новозеландский режиссер Г. Тарр совместно с американцем Г. Мей л сом сделал первую игровую картину «Хинемоа». Однако зрительский успех этого фильма не стал стимулом для развития новозеландского кино. Более того, на протяжении долгих лет энтузиасты, преодолевая неимоверные трудности, стремились «поддерживать» еле тлеющую искорку жизни национального кино. Достаточно сказать, что за период с 1913 по 1975 год в стране было выпущено на экран всего 20 художественных и 9 полнометражных документальных лент. И это все.

И если в 1920-е гг. благодаря стараниям Рудалла Хэйуорда было сделано четыре фильма, память о которых хоть как-то сохранилась, то об остальных попытках новозеландских кинематографистов ничего не известно, и поскольку этот период в истории национального кино был малозначительным, даже по мнению самих новозеландских киноведов, то, вероятно, имеет смысл обратиться лишь к краткому перечислению основных событий.

Итак, Рудалл Хэйуорд – единственный режиссер страны, кто долгие годы, практически в одиночку, боролся за существование национального кино. Шесть художественных лент, самые

примечательные из которых – «Последняя остановка Реви» (1925), «Побег Кути» (1927), «Золушка из буша» (1928), «На пути дружбы» (1936), множество короткометражек, включая комедийные, пейзажные и документальные ленты, – таков его послужной список.

В 1923 г. предпринимается первая попытка правительства вмешаться в дела кино: учреждена Государственная киностудия (она просуществует до 1939 г.); и благодаря ее работе увидит свет целый ряд рекламных роликов и документальных лент, а также первый звуковой фильм Новой Зеландии – «Возвращение на ферму» (1935) режиссеров Л. Хилла и Д. Уэлша.

Однако отсутствие финансовых поступлений и нежелание государства «выбрасывать деньги на ветер» привели к тому, что студию пришлось закрыть. К счастью, это решение правительства было воспринято большей частью интеллигенции страны с негодованием: Новая Зеландия была достаточно богатой и процветающей страной, чтобы позволить себе иметь собственную кинематографию. Кроме того, было задето чувство национального самолюбия, и через два года правительству страны не оставалось ничего другого, как снова вернуться к рассмотрению данного вопроса.

Под давлением общественного мнения делается вторая попытка «реанимации» кино: в 1941 г. вновь создается киностудия, которая гордо именовалась Государственной национальной киностудией Новой Зеландии. Однако, несмотря на столь громкое название, единственное, чем могли похвастать работники студии в тот период, – это киножурналы, освещающие ход боевых действий на фронтах Второй мировой войны, и короткометражные обозрения. Типичным образчиком можно считать документальную ленту режиссера Стархола Эндрюса «Парни нашей страны» (1941), ура-патриотическая картину, воспевающую участие новозеландцев во Второй мировой войне. «Кто, как не эти парни, надевшие военную форму, могут и должны защитить гражданское население!» звучал бодрый закадровый голос диктора, и в это время перед зрителем проходили кадры прощания семей с солдатами, отплывающими к театру военных действий. (Во время войны погибло более 29 тысяч новозеландцев. – И. З.) Но кинематографисты, подчиняясь политике правительства, об этом даже не упоминали.

Однако уже к концу войны руководство студии вновь начинает жаловаться на недостаточность государственных субсидий, и в 1949 г. киностудия практически прекращает свое существование.

В 1959 г. производство информационных документальных

лент возобновилось, на сей раз под эгидой министерства труда и продолжалось вплоть до начала 70-х. Не без иронии вспоминает о своей работе на этой киностудии известный актер Сэм Нил, автор документального фильма о кинематографе Новой Зеландии «Кино тревоги» (1987): «Это было благословенное место. Например, там можно было делать один документальный фильм в течение трех-четырех лет. Многие так и поступали». Самым большим достижением этой третьей по счету государственной студии стала документальная трехэкранная картина «Это Новая Зеландия» (1970) режиссера Хью Мак-Дональда, удивительно красиво сделанная лента, знакомящая зрителей с природой Новой Зеландии, уникальными ландшафтами страны. И это был первый случай, когда новозеландская лента не только окупила себя в прокате, но и принесла прибыль своим создателям. Как опять же свидетельствует Сэм Нил: «Все новозеландцы сочли своим долгом посмотреть эту картину».

За этот период в стране было снято лишь три художественных фильма: «Опрокинутый барьер» (1952), «Побег» (1964), «Не давай захватить себя» (1966). Все они были сделаны Джоном О'Ши (это имя стало известно в мире только 1980-х годах), который в 1952 г. открыл свою киностудию «Пасифик Филмс», расположенную на той же улице, что и Государственная студия. Но, что особенно печально, ни одна его картина так и не окупила затрат на производство. Быть может, причиной кассового провала новозеландских лент стало то, что, скажем, в отличие от американских картин, показу которых в стране всегда предшествовала хорошо организованная рекламная кампания, О'Ши снимал свои черно-белые фильмы на очень небольшие деньги и не мог позволить себе тратить средства на рекламу в средствах массовой информации.

К тому же, новозеландцы, которые в среднем посещают кинотеатры примерно двадцать раз году, уже привыкли к мысли, что в Новой Зеландии национального кино нет, и те немногие картины, которые все же делались, априори во всем уступают заокеанским, и потому нет смысла тратить на них время и деньги.

В 1971 г. Р. Хэйуорд – пионер и энтузиаст национального кино сделал свою последнюю перед смертью ленту с символическим названием «С любовью к маори», и на этом, как ни грустно, история новозеландского кино более чем за восьмидесятилетний период (1896–1977 гг.) практически заканчивается.

Не намного лучше обстояли дела и с телевидением, существовавшим в стране лишь с 1969 г. Анализируя причины столь плачевного состояния новозеландского кино, можно

отметить несколько проблем, главная из которых – полная незаинтересованность государства и крупных бизнесменов в развитии национального экранного искусства. Отсутствие источников финансирования – настоящий бич новозеландского кино.

Географическая удаленность и малонаселенность страны также сыграли отрицательную роль. Все продюсеры единодушно считали: для того чтобы фильм хотя бы окупил расходы на свое производство (не говоря уже о прибыли), необходим его успех за рубежом, ибо местный прокат весьма незначителен. Поэтому вкладывать деньги в кинопроизводство – дело заранее обреченное на провал и, естественно, в условиях частного кинопроизводства, где «полезность» прежде всего измеряется цифрами доходов, «Дон Кихотов» находилось немного.

Кроме того, уже в ранний период развития мирового кино Новая Зеландия (опять же, как и Австралия), стала лакомым кусочком для зарубежных прокатных кинокомпаний, сначала английских, а затем и американских. Неосвоенный рынок сбыта, отсутствие языкового барьера, возможность выгодной продажи второсортной продукции[47] – эти соображения подстегивали иностранцев, а отсутствие конкуренции со стороны национального кино лишь облегчало «колонизацию» страны.

И на этом история новозеландского кино более чем за восьмидесятилетний период своего существования могла бы трагически закончиться, если бы правительство не прислушалось, наконец, к призывам творческой интеллигенции и не предприняло ряд экстренных мер, необходимых для реанимации национального кинематографа.

Кадр из фильма «Солдаты креста»

Кадр из фильма «Солдаты креста»

Кадр из фильма «Солдаты креста»

Кадр из фильма «Романтическая история Маргарет

Кетчпоул», режиссер Р. Лонгфорд, 1911

Кадр из фильма «Австралия зовет», режиссер Р. Лонгфорд, 1913

Кадр из фильма «Сентиментальный парень», режиссер Р. Лонгфорд, 1919

Кадры из фильма «История банды Келли», режиссеры бр. Тейт, 1906

Кадр из фильма «Бушрейнджеры», режиссер В. Линкольн, 1913

Кадр из фильма «Романтическая история Маргарет Кетчпоул», режиссер Р. Лонгфорд

Рэймонд Лонгфорд

Кадр из фильма «Сентиментальный парень», режиссер Р. Лонгфорд, 1919

Нед Келли

Кадр из фильма «Джедда», режиссер Ч. Човел, 1955

Кадр из фильма «Джедда», режиссер Ч. Човел, 1955

Кадр из фильма «Джедда», режиссер Ч. Човел, 1955

Часть II
Новая волна

Глава 1
О том, что дело спасения утопающих – дело рук самих утопающих

Возрождение австралийского кино произошло в начале 1970-х гг. и стало неожиданным и приятным сюрпризом для многих исследователей кино. Так, еще в 1971 г. английский кинокритик Д. Бакстер в книге «Краткая история кино», вышедшей в Лондоне под редакцией П. Коуи, посвятив всей истории австралийского и новозеландского кино десять строчек, с уверенностью писал о том, что после Второй мировой войны производство художественных фильмов сошло фактически на нет из-за того, что прокат оказался в руках иностранцев и, по его мнению, лишь натурные съемки иностранных фильмов смогут помочь выжить небольшой кинопромышленности страны, которая никогда не сможет иметь самостоятельную и интересную кинематографию.

Приведенное выше суждение – яркое свидетельство того, что для многих критиков и журналистов события, произошедшие в национальном кинематографе, были настолько неожиданными, что именно это заставило их писать об австралийском и новозеландском «чуде» как о чем-то абсолютно непредсказуемом. А между тем, ничего сверхъестественного в том, что в этом регионе появился ряд высококлассных и сугубо национальных по тематике и художественному видению фильмов не было. Другое дело, что объявив взлет национального кино «чудом», можно было позволить себе не разбираться в причинах этого явления, что и сделали многие киноведы, удовлетворившись восторженными рецензиями на отдельные фильмы, не пожелав увидеть за ними общей картины. (Известно же, что чудеса потому и чудеса, что не подлежат логическому объяснению и строгому научному анализу.)

А между тем «бум» австралийского и новозеландского кино имеет свои корни, и во многом это «чудо» предопределил взрыв общественной активности в конце «бурных» 1960-х гг. в обеих странах.

Рост международных связей и сокращение расстояний оставили в прошлом изоляцию «одинокого континента», который испытывал все большее влияние молодежных антивоенных, антирасистских движений в Европе и Америке. В конце 1960-х гг. «тихая» Австралия Мензиса потребовала вывода австралийских войск из Вьетнама, отказа от поддержки ЮАР, запрета ядерных испытаний на австралийских полигонах и создания безъядерной

зоны в Океании. Мощное феминистское движение и многочисленные организации в поддержку прав аборигенов дополняли картину проснувшейся страны. Именно в это время австралийцы начинают говорить о специфике своей нации и выступать за независимую политику и развитие национальной культуры.

Международные кинофестивали в Сиднее и Веллингтоне, репертуар кинотеатров, «подарившие» жителям Австралии и Новой Зеландии возможность познакомиться с фильмами французской «новой волны», «новым шведским кино», «молодым кино» Германии также способствовали пробуждению национального самосознания и, как результат, подлинного интереса к экранному искусству.

Первым «проснулся» австралийский кинематограф. Тому были свои причины. Трагически погибший премьер-министр страны Д. Гортон, предвыборная кампания которого строилась во многом на обещаниях кардинально изменить отношение к культуре, выражал мнение огромной части австралийского общества. В 1969 г. его правительство приняло первое решение о создании организации, которая сможет использовать государственные средства для финансирования кинопроизводства и подготовки творческих кадров. Для помощи начинающим кинематографистам план Гортона предусматривал создание специального фонда в поддержку экспериментальных картин.

Таковы были первые шаги по оздоровлению национального кино, предпринятые на пятом континенте, которые спустя короткий срок дали ощутимые результаты.

Но что лежало в основе австралийского «чуда»? Причин несколько. И главная заключается в том, что в конце 1960-х гг. правительство, наконец, санкционировало массированную поддержку национальному кинематографу: в виде финансовых субсидий, налоговых стимулов, учреждения ряда киноорганизаций. Речь, бесспорно, не шла о бескорыстной помощи: на правительство сильнейшее давление, с одной стороны, оказали продюсеры, предвосхитившие потенциальные возможности местного кинорынка и лелеющие мечту о выходе своих картин в международный прокат, и с другой – представители демократических, гуманитарных кругов, проявившие на сей раз поразительную активность в связи с возросшим самосознанием нации. «Счастливо совпали три главных фактора: объективная потребность национальной культуры, требовавшая выхода в самом массовом из искусств, интерес оказавшихся без дела (и прибылей) представителей кинобизнеса и намерения пришедшего к власти

демократического правительства нажить пропагандистский капитал на гуманитарном поприще»[48].

Правительство также отдавало себе отчет, какую коммерческую выгоду может принести возрождение национальной кинематографии. Ведь ни для кого не было секретом, что в период ее прозябания ежегодный доход английских и американских прокатных фирм достигал 36 миллионов долларов. Немаловажную роль сыграли и изменения в общественном сознании. Австралийцы слишком долго верили в свое особое предназначение. Громадные неосвоенные территории континента, его потенциальные возможности в сочетании с громкими лозунгами, озвученными с высоких трибун, порождали мечту о возможном рае на земле, оазисе процветания свободы, равенства и справедливости. Страна, возникшая как «земной ад», виделась эдемом.

Но шестидесятые, а особенно семидесятые годы XX века принесли с собой разочарования, вызванные экономическими и политическими затруднениями, как нельзя более содействовавшими ускорению процесса изживания социальных иллюзий. Угроза повторения «голодных тридцатых» стала в этот период вполне реальной для австралийцев, обретя конкретные очертания: рост безработицы, инфляции, повышение цен. Страх перед термоядерной войной, падение жизненного уровня, истощение природных ресурсов – все это заставляло австралийцев испытывать острое недовольство жизнью. И кинематограф, подобно чуткому сейсмографу, не мог не отметить неблагополучие общества.

При участии правительства была разработана программа развития австралийского кино, включающая три основных положения:

1. Финансовое обеспечение производства художественных фильмов и телевизионных программ.

2. Образование национальной школы кино и телевидения.

3. Создание экспериментального кинофонда с целью упорядочения системы кинопроизводства малобюджетных фильмов на 16 мм. пленке и организации производства новых лент.

В результате в 1970 г. была учреждена Австралийская корпорация по развитию кинематографа с первоначальным бюджетом в один миллион австралийских долларов. (В 1975 г. она была преобразована в Австралийскую комиссию по делам кинематографии – И. З.) Эта центральная организация и начала проводить в жизнь решение правительства в области кино. Был также учрежден специальный фонд для финансирования работ

начинающих кинематографистов.

1972 год, когда к власти пришел кабинет лейбористов под руководством Г. Уитлема, стал переломным для Австралии: решительному пересмотру была подвергнута как внешняя, так и внутренняя политика страны, перемены коснулись и кинематографа. Лейбористы в своей программе подвели итоги многолетней борьбы и устремлений к национальной независимости и единству. В экономике на первый план были выдвинуты задачи: повышение материального благосостояния австралийцев, улучшение жилищного строительства, совершенствование системы образования, усиление контроля государства над экономикой страны, борьба с засилием иностранного капитала. Во внешней политике ставка делалась на самостоятельность страны, так называемый новый национализм.

Стремление утвердить себя как независимую и полноправную страну привело к отмене многих британских «ритуалов», так, к примеру, из паспортов австралийцев были изъяты слова «британский подданный», а вместо английского гимна «Боже, храни Королеву» был введен национальный гимн Австралийского Союза. Кабинет Г. Уитлема во многом изменил и внутреннюю политику. Заявив о несостоятельности политики «белой Австралии», он объявил о всемерной поддержке коренного населения, развития культуры, языка аборигенов, необходимости улучшения условий их жизни. За три года (1972–1975) пребывания у власти лейбористы успели сделать очень многое в сфере культуры. Был создан Австралийский Совет, ставший центром руководства культурной деятельностью. Сразу же были резко увеличины ассигнования правительства на развитие национальной культуры.

Выступая с программной речью «Настало время для руководства», премьер-министр Уитлем одним из приоритетных направлений деятельности правительства назвал всемерную помощь национальным талантам. Переоценка викторианского мировосприятия и культуры, долгое время насаждаемых метрополией, закономерно привели к мысли, что национальная культура страны может существовать лишь на основе единства культур коренных австралийцев и белых переселенцев. И в этой ситуации особое значение приобретают развитие литературы, живописи, театра и киноискусства.

С 1973 года начала функционировать Австралийская школа кино и телевидения, директором – основателем которой стал виднейший польский киновед и историк кино Ежи Теплиц. Из государственного бюджета были выделены специальные средства для производства кинофильмов на национальные темы.

Несколько позже в кинопроизводство включились органы власти других штатов. Если первоначально вся кинематография страны базировалась в двух штатах – Виктория (Мельбурн) и в Южной Австралии (Аделаида), то теперь возникли киноорганизации в Западной Австралии (Перт), Новом Южном Уэльсе (Сидней). Возникли свои кинокорпорации в Карлтоне, Норд Риде, Тасмании, Квинсленде и т. д. Одновременно дальнейшее развитие получает система проката, улучшается организация рекламы, повышается ее действенность. Все это «звенья последовательных решений, которые, против ожиданий многих скептиков, принесли богатый урожай» [49].

Кроме того, следует отметить, что австралийский «кинобум» возник не на пустом месте.

Начиная с 1960-х гг., многие режиссеры, операторы, сценаристы и актеры, не имевшие возможности работать в большом кино, ушли на телевидение, где властями уже давно был предпринят ряд охранительных мер, дававших национальной телепродукции преимущественный статус в конкурентной борьбе с американскими телепрограммами. Это касалось и игровых фильмов, в том числе и сериалов, и рекламы. Таким образом, на телевидении формировались национальные кадры. Приобретались и опыт, и профессионализм. Именно этим, в первую очередь, объясняется то, что, как только в кинематографе появились деньги и реальная возможность работать, именно с телевидения пришло «первое» поколение кинематографистов – представителей «новой волны». По мнению крупного австралийского сценариста и драматурга Дэвида Уильямсона, федеральное правительство Гортона и правительства отдельных штатов начали активно субсидировать филь-мопроизводство, прежде всего для того, чтобы активно влиять на содержание снимавшихся в стране фильмов. Не без иронии Уильямсон подметил, что «по каким-то таинственным причинам, когда картины получают признание за океаном, то и продажа шерсти и зерна необъяснимым образом подскакивает»[50].

Учитывая, что зерно и шерсть – основа австралийского экспорта, то конкурентоспособность австралийских фильмов на мировом рынке неожиданно оказалась важным фактором национального благосостояния, далеко выходящего за рамки собственно искусства. Прямые инвестиции и большие налоговые льготы в считанные месяцы оживили киноиндустрию. Работать в кинематограф пришли предприимчивые и активные продюсеры, режиссеры и актеры, прежде работавшие на телевидении. Уже в 1969–1970 гг. было выпущено пять полнометражных лент, а следующий сезон удвоил эту цифру.

Глава 2
О том, как дожить до воскресенья

Предвестником новых веяний стал фильм «Бди в страхе» (1971), более известный под названием «Глушь». Его автор Тед Котчефф – канадец. Возможно, поэтому, как новоприбывший, он и смог увидеть больше, чем режиссеры, родившиеся и прожившие долгие годы в Австралии. Рассказ о молодом учителе, мало – помалу поддающемуся отупляющему влиянию быта глухой деревушки, превратился в жестокое в своей трезвости повествование об австралийской провинции – жизни без смысла, развлечениях без радости, сексе без любви.

Провинция везде провинция, будь то австралийская глушь, заштатный американский городишко или затерянный русский поселок. Перемены здесь гораздо менее заметны, чем в больших городах. И хотя стихотворение Иосифа Бродского, написанное им в 1972 г., рисовало картину провинциального американского городка, думается, все им сказанное в полной мере может относиться и к австралийской глуши, где прозябает герой Котчеффа.

«Осенний вечер в скромном городке,
Гордящимся присутствием на карте,
(Топограф был, наверное, в азарте,
иль с дочкою судьи накоротке).
Уставшее от собственных причуд,
Пространство как бы складывает бремя
Величья, ограничиваясь тут
Чертами главной улицы, а Время
Взирает с неким холодом в кости
На циферблат колониальной лавки,
В чьих недрах все, что смог произвести
Наш мир: от телескопа до булавки.
Здесь есть кино, салуны, за углом
Одно кафе с опущенною шторой,
Кирпичный банк с распластанным орлом
И церковь, о наличии которой
И ею расставляемых сетей,
Когда бы не рядом с почтой, позабыли.
И если б здесь не делали детей,
То пастор бы крестил автомобили.
Здесь буйствуют кузнечики в тиши.

В шесть вечера, как вследствии атомной
Войны, уже не встретишь ни души.
Луна всплывает, вписываясь в темный
Квадрат окна, что твой Экклезиаст.
Лишь изредка несущийся куда- то
Шикарный бьюик фарами обдаст
Фигуру Неизвестного Солдата
Здесь снится вам не женщина в трико,
А собственный ваш адрес на конверте
Здесь утром, видя скисшим молоко,
Молочник узнает о вашей смерти.
Здесь можно жить, забыв про календарь,
Глотать свой бром, не выходить наружу
И в зеркало глядеться, как фонарь
Глядится в высыхающую лужу».

Единственное, что еще может заинтересовать героя ленты (а им не случайно является тот, кто еще недавно мнил себя интеллигентом, был полон надежд и планов, считал себя носителем цивилизации и европейской культуры), это – ночная охота на безобидных кенгуру, больше похожая на садистское убийство. С нелицеприятной прямотой Тед Котчефф в своей картине показал всю убогость «настоящих мужских забав», которые на деле выглядят жалко и отвратительно. И хотя далеко не всем австралийцам лента Котчеффа пришлась по душе, но отрицать тот факт, что иностранец абсолютно верно подметил уродство жизни многих представителей провинции, они не могли. Фильм не доставлял эстетического удовольствия, но заставлял задуматься о многих вещах, вызывал споры и оживленные дискуссии и в результате привлек к себе внимание.

Из австралийских кинематографистов первый крупный успех сопутствовал режиссеру Тиму Берстеллу. Еще в 1960 г. его короткометражная лента «Премия» встретила весьма благосклонный прием на международном кинофестивале в Венеции. Затем «надежда австралийского кино», как его именовали журналисты, Берстелл подтвердил свой авторитет несколькими удачными телесериалами, а также участием в работе, созданного его женой театра авангардистского направления «Ла мама». Затем он снял несколько неплохих документальных и детских лент, а серьезное внимание критики привлек еще в 1969 г., когда представил зрителям документальный фильм «Две тысячи недель», ставший поистине провидческим, ибо содержал страстный призыв к австралийским

деятелям культуры не покидать родину. Эта картина представляла собой во многом автобиографический и горький рассказ о судьбах австралийской творческой интеллигенции, не находящей на родине ни понимания, ни поддержки, а потому вынужденной искать работу и признание за рубежом. И тем не менее сам режиссер предлагал другой выход из создавшейся ситуации: не бегство, а борьбу.

Спустя два года он снимает фильм «Аист» (1971), поставленный по пьесе Дэвида Уильямсона, который написал сценарий картины. Впоследствии Уильямсон так вспоминал об этом периоде: «Первые наши фильмы были грубоваты с технической точки зрения. «Аист» снимали в студии, обвешанной картоном, картон же имел обыкновение падать с потолка и мешать съемке». Эта была грубоватая комедия, наполненная до предела искрометными диалогами и шутками, впрочем, зачастую за гранью приличия. Одна комическая ситуация сменяла другую с калейдоскопической быстротой, не давая скучать зрителям, а обаяние главного героя в исполнении талантливого актера Брюса Спенса не знало границ. По сути Спенс играл тот образ «оккера», неоднократно представленный в фильмах Лонгфорда, и так любимый австралийцами, – полуфольклорного персонажа – городского забияки и балагура, за шумной напускной бравадой которого скрываются застенчивость и даже неуверенность в себе. Но именно этот типаж и нравился зрителям, которые зачастую отождествляли себя с экранным героем. Однако за комедийной формой в этой ленте проглядывали вполне серьезные проблемы. Попытки одинокого бунтаря по кличке «Аист» реализовать свои устремления в скучном до зевоты обществе «истеблишмента» не только смешили зрителей, но и наводили на грустные размышления. И как справедливо отмечает в своем исследовании известный киновед В. Утилов: «Благодаря выбору героя, широте социальных наблюдений и современному взгляду «Аист» был откровением, свидетельством решительного поворота к новому нестандартному кино»[51].

Позднее в той же грубоватой и резкой манере Т. Берстелл снял еще несколько лент, из них наибольшего внимания заслуживает картина «Алвин Порфироносный» (1973), также густо «приперченная» непристойностями, за что ее автор получил прозвище «Австралийский Декамерон». Нельзя здесь не согласиться с мнением В. Утилова, когда он пишет, что «при желании в фильме можно увидеть расправу с викторианскими «табу» (ставшую возможной в результате значительного ослабления цензурных запретов), но в действительности Берстелл вернулся к давней традиции австралийского фарса». Самый

кассовый в истории кино Австралии фильм (принес 4 миллиона австралийских долларов) «Алвин Порфироносный» позволил режиссеру завоевать стабильное положение.

В дальнейшем Берстелл подтвердил свое умение угодить широкой публике, оставлявшей без внимания мотивы одиночества и разочарования в жизни («Петерсен», 1974), но неизменно привлекаемой фривольностью ситуации и непривычным в прошлом натурализмом («Последний акт», 1975, «Элиза Фрейзер», 1976)[52].

Обращение к актуальным проблемам австралийской жизни, пусть и сиюминутным, свойственное фильмам этого режиссера, сделало его имя одним из самых популярных в национальном кино. Пожалуй, наиболее типичным для Берстелла стал «Петерсен», фильм, в котором так же как и в «Аисте», уже сама фабула построена с таким расчетом, чтобы максимально расширить диапазон воздействия на публику. Картину может считать «своей» представитель любого социального слоя, любого возраста и имущественного положения. Здесь есть все, чтобы заинтересовать интеллигента, добропорядочного буржуа, провинциала, молодежь и старшее поколение.

У героя фильма электромонтера Тони Петерсена отличная репутация: женат, отец троих детей и хороший работник. Но, будучи человеком живым, энергичным и эмоциональным, он постоянно ощущает какое-то смутное недовольство своей жизнью, ее утомительной размеренностью и монотонностью. Ему кажется, что он пропустил самое главное, что где-то совсем рядом существует другая – настоящая жизнь и приносящая радость деятельность. И Тони решает изменить судьбу. Герой поступает учиться в университет, участвует в студенческих демонстрациях, попадает в драматические ситуации, сталкиваясь с нравами и образом жизни самых разных слоев общества, вплоть до банд подростков, стремящихся утвердить себя и безрассудной смелостью, и открытым вызовом социальным институтам. Но нигде он не находит себя. Тони ссорится с отцом, преуспевающим и добропорядочным буржуа, расстается с женой, напивается с горя, нападает на полицейского и, избитый до полусмерти, оказывается в тюрьме. Однако, вся эта «буря в стакане воды» заканчивается ничем: в финале картины мы видим Тони Петерсена, который возвращается к постылому образу жизни. Примирение с женой, привычная работа электромонтера и вновь смутное недовольство собой…

Смятение, встревоженность мелкобуржуазной среды, проблемы гангстеризма, появление групп анархистски настроенной молодежи, нарушающей мирную жизнь обывателей,

порядки в тюрьме и даже студенческие волнения – обо всем понемногу идет речь в этом фильме. Однако общий игривый тон повествования, обилие откровенно фривольных сцен, порой принципиальное нежелание режиссера высказывать свое отношение к нарисованной картине злободневных событий, поставили эту ленту в разряд традиционных развлекательных картин, и не более. Проблемы были заявлены, но не решены.

Да и в дальнейшем, Берстелл не смог отказаться от «заигрывания» с публикой, и особенно эта тенденция была заметна в его фильме «Последние забияки» (1980), задуманном автором, по его же собственным словам, как остросоциальная лента, разоблачающая бесчеловечную эксплуатацию горняков в Южной Австралии. Результат же получился обратным, ибо на первый план режиссером было вынесено «веселое» времяпрепровождение «настоящих» мужчин, которые дают выход накопившейся агрессии и усталости в кулачных кровавых боях, диких попойках и других «развлечениях» подобного рода. И за этими эпизодами полностью потерялось то, во имя чего Берстелл и затевал этот проект.

Но самым главным было то, что зрители впервые за много лет охотно пошли в кинотеатры на отечественные фильмы, отдав им предпочтение перед заокеанской кинопродукцией. Берстеллу принадлежит и «открытие» талантливых актеров, в частности Джека Томпсона, ставшего впоследствии одной из «звезд» национального кино (он дебютировал в ленте «Петерсен» – И. З.). Немаловажно и то, что к моменту выхода фильма «Петерсен» на экраны, Тим Берстелл был одним из немногих кинематографистов, имевшихза плечами солидный опыт работы в кинематографе.

То, что австралийское «киночудо» начиналось именно с жанра комедии, легко объяснимо. После долгих лет застоя в киноиндустрии, именно этот жанр, перенесенный на родную австралийскую почву, и мог дать самые быстрые результаты. Подтверждением может служить творчество второго пионера «новой волны» Брюса Бирсфорда – «кинематографического отца» еще одного любимца австралийской публики – Барри Маккензи («Приключения Барри Маккензи», 1972 и «Барри Маккензи гнет свое», 1974) – неунывающего «осей» (как любят именовать сами себя жители Зеленого континента), весельчака и остроумца, любителя выпить и приударить за хорошенькими женщинами. Не претендуя на особую глубину, картина повествовала о жизни австралийского общества со всеми ее серьезными и смешными сторонами. Можно лишь согласиться с оценкой В. Утилова этого фильма: «Успех картины опирался на популярность созданного

ранее комиком Барри Хэмфризом типа простодушного австралийца из низов (в фильме героя играет Барри Крокер), который по воле авторов попадает в Англию и шокирует лондонцев своими манерами, обжорством и женолюбием, становясь источником всевозможных неприятностей в самых безобидных ситуациях. Несмотря на упреки в «ура-патриотизме», в ущербе национальному престижу, в картине Бирсфорда увидели остроумную сатиру на британский истеблишмент, нравы прессы и телевидение, а также на стандартные представления о «среднем» австралийце»[53].

Однако за комизмом ситуаций, в которые то и дело попадает герой, зачастую проглядывали и серьезные темы, правда, преподанные в комедийном ключе. Так, к примеру, когда Барри неожиданно узнает о причитающемся ему наследстве, за получением которого необходимо отправиться в Англию, он с гневом восклицает: «Это что же? Мне предстоит ехать в эту глухую провинцию, где обитают миллионы тупых англичан?» И в этой реплике отчетливо «слышится» уязвленное самолюбие многих австралийцев и их весьма непростые отношения с метрополией.

Используя приобретенный ранее опыт (Бирсфорд занимался любительским кино в Сиднее, затем работал по контракту в Нигерии, и даже в течение нескольких лет руководил отделом кинопроизводства в Британском киноинституте), режиссер прекрасно понимал, что веселая и непритязательная комедия – кратчайший путь к массовому успеху. Третью удачную попытку в жанре комедии Бирсфорд предпринял в 1976 г., сделав изящную ленту «Вечеринка у Дона», в которой герои фильма – молодые аспиранты и начинающие педагоги, собравшись весело провести время, не скупились на взаимные розыгрыши и проделки, впрочем, поначалу носящие вполне безобидный характер. Фильм вполне передал дух пьесы Дэвида Уильямсона, по мотивам которой и был поставлен. Нетерпеливое ожидание победы лейбористов на выборах 1969 г., что и собирались отпраздновать друзья Дона, сменяется горечью новости о поражении той партии, на которую они возлагали столько надежд. Веселье, искрометные шутки постепенно перерастают в дикую оргию и попойку, чем и завершается вечеринка. А фильм, начавшийся как веселая и непритязательная комедия, постепенно обретал характер острой сатиры.

Режиссер мягко и ненавязчиво показывал австралийское общество таким, каким оно было в начале 1970-х гг., постепенно раскрывая характеры своих персонажей и ту неразрывную связь, что существует между моральным состоянием личности и

состоянием общества.

Премия за лучший австралийский фильм года и благоприятный прием на международных кинофестивалях в Сан-Франциско и Западном Берлине позволили Бирсфорду стать одним из самых известных за рубежом австралийских кинематографистов. И лишь завоевав славу успешного режиссера, Бирсфорд решается попробовать себя в других жанрах. Для него наступило время поисков. Драмы «Становление» (1977) о нравах, царящих в школе для девочек начала века, и «Подростковый блюз» (1981) о проблемах взросления детей, триллер «Денежные воротилы» (1978) открыли зрителям Бирсфорда-психолога, а ленты «Голубой плавник» (1978) и «Крепость» (1981) доказали, что ему не чужд интерес и к приключенческим лентам.

Из этого списка картин особо стоит выделить ленту «Становление», историю девушки из низов, волей случая попавшей в школу для детей из привилегированных семей и так и не сумевшей войти в мир своих богатых подруг. Героине предстояло пережить горькое разочарование и крах юношеских иллюзий, прежде чем обрести мудрость и понимание истинных ценностей жизни. Рассказ о закомплексованном и робком подростке стал для Бирсфорда прекрасным поводом еще раз показать жестокость верхов и высмеять фальшивую викторианскую чопорность и пуританские нравы, царящие в школе, где воспитанниц оценивают не по их талантам и человеческим качествам, а лишь по классовой принадлежности.

Серьезный успех режиссеру принесла картина «Клуб» (1980), едкая политическая сатира на «высшее» общество, членов закрытого клуба, чьи деньги и связи оказываются решающими даже в спорте, где, казалось бы, должен торжествовать принцип «голов, очков, секунд». Бирсфорд, не понаслышке знакомый с английскими нравами (более десяти лет своей жизни он провел на британских островах), не стеснялся признаться в том, что испытывает мало почтения к метрополии, и об этом более чем красноречиво свидетельствует его фильм «Нарушитель Морант» (1980). История трех австралийских офицеров, обвиненных в жестоком обращении с военнопленными, отданных под военный трибунал, приговоривший их к расстрелу – прежде всего открытый протест против британской короны, чьей властью тысячи австралийских парней в разные годы были отправлены на фронты, сначала – Первой, потом – Второй мировой войны и, наконец, были задействованы в военных операциях американцев в Корее и Вьетнаме, где бесславно погибали во имя абсолютно чуждых им интересов. Антивоенная и антибританская направленность ленты не вызывала сомнений, и критики не

случайно проводили параллель между «Нарушителем Морантом» и такими знаменитыми пацифистскими лентами, как «Тропами славы» Стенли Кубрика и «За короля и отечество» Джозефа Лоузи. Абсурд войны, нелепость поступающих «сверху» приказов и, наконец, бессмысленная смерть – к такому итогу приходят герои ленты, которых высшее командование выбрало в качестве «козлов отпущения», посчитав, что гибель трех австралийцев прикроет их собственные грехи и ошибки. В контексте переоценки австралийского участия в мировых войнах, процессе, который начался на Зеленом континенте в 1970-е гг., в атмосфере нарастающих требований отказа страны от участия в военных авантюрах и подчинения чужим интересам, фильм Бирсфорда воспринимался, как крайне актуальный и патриотический.

Австралийские кинематографисты, наконец, перестают воспринимать свои работы, как робкие, ученические этюды. Комплекс «неполноценности» постепенно изживается. Сравнивая отечественные картины с зарубежными, и критики, и зрители, все чаще приходили к выводу, что новые ленты, созданные на Зеленом континенте, ни в чем не уступают заморским аналогам.

Австралийские режиссеры обращались к реалиям жизни, где было немало серьезных и нерешенных проблем, прежде всего в социальной и политической сферах. Так, по общей мрачной тональности, оказалась весьма близка к фильму Теда Котчеффа «Глушь» картина Кена Хеннема «Слишком далеко до воскресения» (1975), своеобразное социологическое исследование, такой распространенной «болезни» общества, как жажда денег любой ценой, в том числе даже ценой смерти окружающих. «Слишком далеко до воскресения» – один из немногих фильмов, где была правдиво и без прикрас показана повседневная жизнь стригалей овец, по роду своей деятельности вынужденных жить небольшими группами вдали от городов и цивилизации. В чем-то этот фильм напоминает американские картины о золотоискателях, освоителях земель Нового Света. Но в отличие от большинства авторов заокеанских фильмов, Кен Хеннем не видит особого героизма и благородства в жизни людей, о которых рассказывает. Их психология и мироощущение предельно примитивны, потребности сведены к минимуму, а мечты не простираются дальше пачки денег. Герои ленты – жители богом забытых уголков, где давно уже перестали действовать законы и нормальные человеческие взаимоотношения. Остались лишь чувство зависти друг к другу, озлобление, неудовлетворенность и острая конкуренция, постепенно становящаяся единственным содержанием и смыслом унылой, однообразной и безысходной жизни. В этом фильме, пожалуй, ярче всего воплотилось то, что

специалисты, занимающиеся вопросами киноискусства, связывают с понятием «австралийского кино»: высокий профессионализм, сюжет из жизни нации, неторопливый ритм, доминирование психологического и бытового планов. И сквозная тема Австралии, как страны на краю света, тема, которая раскрывается то в зримой реальности (огромные расстояния, безбрежные горизонты, растрескавшаяся иссушенная земля, красноватая пыль, въедающаяся в одежду и кожу героев, и, конечно же, кенгуру – и как типичное для пятого континента животное и как символ Зеленого континента), то в целом ряде ассоциаций и метафор, – страна, обойденная цивилизацией, страна без истории и традиций.

Глава 3
О том, какое место в обществе занимают женщины, солдаты и прочий народ

Тему человеческого одиночества, разочарования и крушения надежд, Хеннем продолжил и в другой своей картине «История Доун Фрейзер» (1978), где в соавторстве со сценаристом Джо Кевиллом попытался воссоздать на экране подлинную историю жизни знаменитой австралийской чемпионки по плаванию Доун Фрейзер. В работе над лентой приняла участие и сама спортсменка, что придало фильму ценность подлинного документа. Раскрыть характер героини, мотивы ее поступков – в этом видели свою задачу авторы, и в том, что это в полной мере удалось – немалая заслуга исполнительницы главной роли Броунвин Мак-Пейн. В самом начале картины на экране пройдут кадры хроники и документальных фильмов, где улыбающаяся Фрейзер принимает очередную награду, стоит на пьедестале почета, раздает поклонникам автографы… Как далеки эти лучезарные сцены от сегодняшних будней разносчицы бакалейных товаров! Как не похоже ее нынешнее монотонное существование на прошлую жизнь знаменитости! До секунды рассчитанное время, заполненное тренировками, соревнованиями, переездами из страны в страну, встречами, стремительный ритм, когда нет возможности оглянуться назад, задуматься. Зато теперь, времени, которого так недоставало прежде, у Доун в избытке, наконец, она может позволить себе восстановить в памяти всю свою жизнь. Воспоминания девушки, оживающие на экране, отчетливо делятся на две неравноценные части – «до» и «после». «До» – это время побед и свершений, оно начинается с того момента, когда на нее, длинную и нескладную девчонку с рабочих окраин, все свободное время проводящую в бассейне, обратил внимание тренер по плаванию, интуитивно угадавший в несуразном закомплексованном подростке будущую чемпионку. И здесь развенчивается первая легенда, придуманная журналистами о Доун, мол, она была просто удачливее и везучее других. Нет, за ее спортивными победами стоял не случай, не везение, а труд и упорные многочасовые, выматывающие все силы тренировки. Именно в это время формируется и ее характер – своевольный и упрямый, с одной стороны, позволивший ей достичь вершин славы, с другой – предопределивший ее нелегкую судьбу. Упорная и честолюбивая, не желающая никогда и никому ни в чем уступать, решительная, доверчивая и непосредственная –

такой она и запомнится.

На долю этой женщины выпало многое. Выдержав нелегкое испытание славой, она с достоинством пережила и горе: смерть отца, трагическую гибель матери, разрыв с мужем, предательство любимого, жестокое решение Федерации по плаванию, за легкомысленный проступок запретившей спортсменке выступать в течение десяти лет и тем самым поставившей крест на ее карьере. Но остался несломленным ее дух, и в этом Доун – типичная австралийка, воскрешающая в памяти зрителей многих героинь национальных лент, достойных подруг настоящих мужчин, покоривших суровый континент.

Картина, внешне вполне попадающая под определение «спортивный фильм», на самом деле оказалась гораздо более глубоким исследованием психологии национального характера, чем это можно было предположить по первым сценам.

Окрыленная успехами отечественных фильмов, австралийская комиссия по кино в годовом отчете за 1977 г. с торжеством отметила, что возрастающий интерес к австралийской кинопродукции переходит в постоянное сотрудничество с прокатчиками на многих рынках, которые до сих пор были закрыты. Это означало не только появление австралийских фильмов на зарубежных экранах, но и приток долларов к австралийским продюсерам и людям, вкладывающим капитал в австралийское кино. Все это вместе взятое способствовало расширению кинопроизводства, улучшению качества фильмов, чему, кроме всего прочего, должны были содействовать таланты режиссеров и расцвет творческих индивидуальностей.

Само понятие «новая волна» в кинематографе, как правило, ассоциируется с полным отказом от общепринятых коммерческих рецептов, рассчитанных на завоевание международного рынка, обновлением кинематографического языка, разработкой принципиально новой стилистики, реализмом в анализе острых проблем общества. Новизна австралийского кино – особого свойства. Австралийские кинорежиссеры не только не декларировали свою независимость от коммерческого кино, но именно с освоения его моделей начали реализацию программы возрождения национального кинематографа. Ориентация значительной части австралийской кинематографии на кассовый успех объясняется в первую очередь специфическим положением национального кино, вынужденного пробивать себе путь на экран и завоевывать собственный кинорынок внутри своей страны, конкурируя с более сильными и авторитетными кинематографиями – английской и, главное, американской. Все

это заставило австралийских режиссеров приспосабливаться к установкам кинопроката, учитывать неизжитый колониальный комплекс неполноценности, присущий зрителям Зеленого континента, выпестованный индустрией информации и развлечений, системой образования, на протяжении многих лет экспансионистской политикой США, проводимой в Австралии. Привыкшая к стереотипам заокеанской промышленности, публика просто не воспринимала фильмы, сделанные в иной эстетике. Требовалось время, кропотливая работа со зрителем. И постепенно начали происходить перемены.

Так, в 1976 г. вышел на экраны фильм «Кадди», имевший беспрецедентный успех не только в самой стране, но и за границей. В основу картины был положен роман неизвестного автора о судьбе женщины в 1930-х гг. Авторы фильма специально обращаются к теме экономического кризиса тридцатых годов, сделав его фоном истории жизни молодой женщины, не пожелавшей мириться с ложью, лицемерием и пустословием своей среды, покинувшей неверного мужа и пытающейся самостоятельно воспитывать и содержать своих детей. Интригует уже начало ленты. Камера, следуя за спешащей на работу героиней, воспроизводит на экране картину того времени: Сидней 1930-х годов, обшарпанные стены домов, узенькие извилистые грязные улочки, старенькие дребезжащие трамваи, переполненные трактиры – мрачные приметы кризиса, обрушившегося на страну. Странным диссонансом смотрится строгая молодая женщина на фоне наглых пропитых физиономий посетителей трактира. Ругань, пошловатые шуточки, двусмысленные комплименты, чего только не предстоит выслушивать героине каждый день. Попытка сохранить достоинство дается молодой женщине чрезвычайно тяжело. В прологе картины мы видим ее ссору с мужем, который сам затевает скандал, упрекая жену в том, что та смеет быть недовольной его изменами. В глазах мужа Кадди – вещь, к тому же он прекрасно понимает, что женщина полностью зависит от него. И потому ее протест оборачивается для героини издевательским предложением «нежного супруга» покинуть дом и жить самостоятельно, ибо муженек абсолютно уверен в том, что этим быстро заставит героиню приползти к нему на коленях. Действительно, положение замужней женщины в Австралии в то время мало чем отличалось от жизни ее современниц в Англии, да и в других странах. Полная финансовая и моральная зависимость от мужа заставляла тысячи женщин молча и безропотно переносить все издевательства благоверного. И потому попытка Кадди построить свою жизнь заново – это прежде

всего бунт личности против несправедливого отношения общества к женщине.

Судьба героини складывается трудно: долгое время ей приходится работать буфетчицей в питейном заведении низкого пошиба. Ее преследуют нищета, болезни детей, грубость и жестокие нравы посетителей паба. Но и в этих сложных обстоятельствах ей удается сохранить гордость и чувство собственного достоинства. В свое время среди первых переселенцев был ее отец. Ирландец по происхождению, он в двенадцать лет «зайцем» прибыл в Австралию в поисках удачи, и как все пионеры, создавал все заново, на чужой земле, рассчитывая только на свои силы. Кадди унаследовала целеустремленность и гордость своих предков, ей чужды отчаяние и слезы. Потеряв свою первую работу, она не паникует, а ищет новую. Она из тех, кто верит в будущее, ведь сказано же, что «дорогу осилит идущий». И Кадди ради светлого «завтра» готова терпеть любые лишения. Исполнительница главной роли Элен Морс рисует свою героиню скупыми красками. О внутреннем состоянии женщины больше говорят не слова, ибо Кадди удивительно немногословна, а лишь строго продуманные жесты. Так, к примеру, о колоссальном эмоциональном стрессе, который испытывает героиня во время сцены в госпитале, где идет операция по спасению ее дочери, зритель узнает лишь по напряженной спине Кадди и по вдруг задрожавшей руке с чашкой кофе, когда героине сообщают о благополучном исходе. Точность операторской работы Питера Джеймса подчеркивается как тонкой драматургией, так и профессиональной режиссурой. Там, где в исполнении других авторов, история страданий одинокой женщины легко могла превратиться в слезливую и сентиментальную мелодраму, в руках Кромби вырастает в серьезное исследование состояния общества.

Молодой режиссер Дональд Кромби (это была его первая полнометражная картина) не впадает в сентиментальность. Основная интонация ленты – горечь и ирония по поводу распространяемого мифа об обществе процветания и благоденствия, равных возможностей для всех в Австралии. Едкой иронией звучит уже прозвище «Кадди» – имя, которое дает молодой женщине ее друг, букмейкер, страстно желающий найти формулу успеха и не особенно задумывающийся над средствами достижения поставленной цели. Для него – Кадди (сокращение от «кадиллака», роскошной машины, символизирующей вожделенное богатство) – талисман, залог будущего процветания, счастливый выигрыш, но не личность. Она – для него, как и мужа героини, опять лишь вещь, и нет предела удивлению героя, когда

женщина настаивает на своем праве самостоятельно распоряжаться собственной жизнью. Кадди предстает натурой тонко чувствующей, способной на глубокие переживания, которые, однако, тщательно скрыты под маской невозмутимого достоинства. И как награда за эту стойкость и оптимизм к героине, казалось бы, приходит счастье. Со временем она находит более подходящую работу, где и встречает человека, который может дать ей то, чего она так долго была лишена, но о чем всегда мечтала – взаимопонимание, нежность, сочувствие и любовь. Но и это кратковременное счастье оказывается иллюзорным. Кадди не может уехать к любимому человеку на его родину – в Грецию, ибо по австралийским законам в этом случае она потеряет детей. Актриса Элен Морс мастерски передает все нюансы чувств своей героини, нигде не допуская ни ноты фальши. В финале Кадди в отчаянии произносит горькие слова: «Надеяться на лучшее… Сколько можно жить одними надеждами?!» И все же, авторы не лишают зрителей веры в благополучный исход. Сам характер героини доказывает, что несмотря на все удары судьбы и неудачи, Кадди не из тех, кто сдается. Все-таки, «дорогу осилит идущий».

Успех «Кадди» обеспечило и то, что появление ленты счастливо совпало по времени с периодом усиления борьбы за равноправие женщин в обществе. Актуальны были поднятые в ленте и другие проблемы: безработицы, дороговизны, жилищного кризиса, произвола власть имущих – реалий Австралии середины 1970-х гг… И хотя события, о которых рассказано в фильме, происходят, как уже отмечалось выше, в тридцатые годы, но кадры, показывающие длинные очереди безработных на биржу труда, заколоченные дома, изможденных людей, изверившихся в своих надеждах, отражали и современную ситуацию в стране, казались репортажами с улиц городов Австралии последней трети двадцатого века, доказывающими, что и в процветающей стране с высоким жизненным уровнем далеко не все члены общества обрели свое счастье. Актуальность фильма не вызывала сомнений, что, впрочем, не помешало некоторым критикам обвинить режиссера в подражании социальным лентам знаменитого американского режиссера Джона Форда. Однако так думали не все. «Достоверность материала, на редкость тонкая игра актрисы Элен Морс, сдержанный лиризм режиссуры, не подлежащая сомнению специфичность бытовых реалий, сделали «Кадди» одним из высших завоеваний реалистического направления в кино Австралии»[54].

Фильм «Кадди» стал не только одним из блистательных успехов австралийского кино, но и убедительным

доказательством того, что искусство и прокатный успех отнюдь не исключают друг друга, и то, что лента была продана сразу в несколько стран мира, лишь подтвердило это.

В другой своей работе «Ребенок Кэти» (1979) Кромби вновь обратился к теме положения женщины в австралийском обществе, правда, в еще более жестком варианте. Речь в фильме идет не просто об австралийке, а об эмигрантке. Австралия как земля обетованная, рай не земле, где по приезде бедного человека ждут деньги, легкий успех и сытая жизнь, – этот миф, в силу географической удаленности континента, сохранялся в представлениях европейцев гораздо дольше, нежели в других уголках земного шара. Тысячи иммигрантов приезжали (да и по сей день приезжают) сюда в поисках лучшей доли.

Одной из таких отчаявшихся и наивных иммигранток и является героиня ленты Кэти, которая, поверив красивой сказке, приехала в Австралию с мужем-греком и двумя детьми. Основой для сценария, написанного Кевином Квинеллом, послужила история, действительно имевшая место в стране в начале 1970-х, о чем в то время много писалось в прессе. Трагическая судьба гречанки Кэти Вайкас благодаря журналистам стала сенсацией и даже предметом обсуждения в правительстве.

Авторы ленты в скупой, сжатой манере поведали историю страданий женщины, которую бросил муж, отняв у нее ребенка и все документы. Отсутствие гражданства, денег, документов, чужой язык – все это низводит Кэти до положения бесправного существа. Все ее попытки вернуть ребенка, обращение в полицию, в различные государственные учреждения разбиваются о стены человеческого равнодушия. До нее никому нет дела, от нее отмахиваются, как от надоедливой мухи, более того, порой просто открыто издеваются. «Пускаем в свою страну всякую

шваль», подобные оскорбления приходится ей выслушивать и не раз.

Кто знает, чем бы закончилась эта драма (и в жизни, и на экране), если бы случай не свел Кэти с молодым энергичным репортером, который первоначально усмотрел в этой истории тоже лишь возможность напечатать острый сенсационный материал. Но именно этому человеку героиня и была обязана тем, что неповоротливый государственный аппарат все-таки пришел в движение, и после продолжительных мытарств и бесконечных судебных проволочек ей был возвращен ребенок и даже «даровано» гражданство. Кромби умышленно отказался в фильме от внешних эффектов и мелодраматических приемов, избрав строгий язык документов. Чем-то его фильм временами даже напоминает сухой отчет о проделанной работе. Но за

приведенными документальными фактами скрывалось столько эмоций, что, как писали газеты «эту картину нельзя смотреть без слез». На материале конкретной истории Кромби провел своеобразное социологическое исследование условий жизни бедняков-эмиг-рантов, чье жалкое и унизительное положение на фоне процветающей Австралии выглядит особенно контрастным, и может сравниться лишь с жизнью аборигенов, несправедливое отношение к которым на Зеленом континенте давно уже стало притчей во языцах. И хотя история, рассказанная в ленте, заканчивается хэппи-эндом, выходя из кинотеатра зрители не могли не задать себе вопрос, а как бы развивались события, если бы на пути Кэти не оказался энергичный и честолюбивый журналист, сумевший привлечь внимание общественности к судьбе несчастной женщины»?! И о скольких человеческих трагедиях подобного рода никто и никогда не узнает?

Но, вероятно, лучше всего о судьбе женщины в обществе может рассказать женщина- режиссер, которая с проблемами положения женщины знакома по собственному опыту. В Австралии таким кинематографистом стала Джиллиан Армстронг, поставившая в 1979 г. один из лучших фильмов Зеленого континента «Моя блистательная карьера» (1979). В том же году ее работа была удостоена престижной премии британских критиков за лучший дебют года. Для многих англичан это стало неожиданностью, но только не для специалистов, интересующихся положением дел в кино Зеленого континента. В признании Армстронг для них не было ничего удивительного – ведь за плечами этой молодой женщины к тому времени уже был восьмилетний опыт работы в короткометражном кино и несколько призов, полученных ею на известных международных кинофестивалях.

Начало ее кинематографической карьеры приходится на 1971 г., но в то время студентка Австралийской киношколы кино и телевидения в Сиднее никак не могла составить серьезную конкуренцию «мэтрам». Ее мечты не простирались дальше работы в короткометражном кино, и уже то, что ее первые ленты не прошли незамеченными, радовало молодого режиссера. Особых похвал критика удостоила ее ленту «Гретель», экранизацию рассказа Хола Портера, где история взаимоотношений подрастающей дочери и ее родителей была показана в легкой ироничной манере. Уже в первой картине Армстронг сумела найти «свою» тему: судьба женщины в обществе, поиски героинь места в жизни, тему, которой режиссер будет верна долгие годы.

Еще более интересным оказался эксперимент, осуществленный Армстронг, когда на протяжении тринадцати лет

режиссер наблюдала за перипетиями жизни трех австралиек: ее короткометражные фильмы – «Сигареты и леденцы» (1975), «Четырнадцать хорошо, а восемнадцать лучше» (1980) и «Бинго, подружки невесты и брачующиеся» (1988), – завершающие трилогию, стали своеобразным научным и социологическим исследованием образа жизни современных австралийских женщин. Хороших отзывов зрителей удостоилась и лента «Певица и танцовщица» (1979), психологическое эссе о непростых взаимоотношениях пожилой и молодой женщин. Кстати, эту ленту снимал Рассел Бойд, который впоследствии будет признан лучшим оператором пятого континента. Заслужив репутацию крепкого профессионала, чьи работы уже были отмечены рядом премий (Австралийского киноинститута, МКФ в Гренобле и др.) Армстронг решила попробовать свои силы в игровом кино.

Картина «Моя блистательная карьера», снятая по мотивам одноименного автобиографического романа Маргарет Финк, подкупает не столько темой (проблема женской эмансипации не нова в мировом кино), сколько той теплотой и участием, с которыми автор рассказывает о своей героине, женщине, явно опередившей свое время.

Сибилле Мелвин (еще одна актерская удача Джуди Дэвис) предстояло пройти долгий путь унижений, издевательств и откровенного неприятия, в том числе и со стороны родных, прежде чем она стала известной писательницей и сделала «блистательную карьеру». Монолог героини, когда она отказывается от брака с респектабельным женихом (Сэм Нил) ради любимого дела, звучал убедительным призывом к женщинам отстаивать свои права. Не несчастная жертва мужского шовинизма, но живая энергичная женщина, которая задыхается в условиях австралийской провинции конца XIX века, – такой предстает перед зрителями Сибилла. Сделанный в модном в конце 1970-х гг. стиле «ретро», фильм «Моя блистательная карьера» приятно отличался от большинства фильмов этого направления полным отсутствием ностальгии по «добрым старым временам». Зато в этой ленте можно было увидеть не только правдивое и сочное изображение характеров, но и кропотливо воссозданные детали быта и нравов австралийской глуши.

Умение увидеть за частным случаем серьезные проблемы отличает работы еще одного австралийского режиссера Пола Кокса. Голландец по происхождению, он с детства жил в Австралии, где закончил университет. И хотя в кино пришел работать еще в середине 1960-х гг., долгое время оставался в тени более известных и обласканных критикой кинематографистов. Во многом в этом был «повинен» и сам Кокс, неоднократно

заявлявший в печати, что его интересует прежде всего жанр камерных драм и выходить за его пределы он не собирается. Действительно, герои его лент – обычные люди, чьи мечты редко простираются дальше самых обыденных вещей – дома, семьи, работы. Они не герои и не супермены, и события, происходящие в их жизни, вполне можно назвать ординарными: конфликты с родителями (первая самостоятельная работа Кокса в кино – «Украшения», 1976, обретение взаимопонимания между супругами, которых сближает болезнь ребенка («Взгляд изнутри», 1978), поиски личного счастья и своей «второй» половины грек-эмигрантом («Костас», 1979). Но внешне невыигрышные темы, отсутствие ярких эффектов, нарочито скромная палитра художника для тысяч зрителей оказались гораздо более привлекательными, нежели сюжеты самых захватывающих боевиков, ибо в героях лент Кокса они зачастую узнавали самих себя, свои горести и проблемы.

Особой симпатией у австралийцев пользовался фильм «Костас», камерная история любви немолодой усталой женщины и водителя такси. Герой фильма Костас, грек по национальности, надеется, что с помощью брака обретет статус «стопроцентного австралийца», и его интерес к случайной пассажирке первоначально не лишен расчета. Для нее же – встреча с Костасом, быть может, последний шанс хоть как-то устроить личную жизнь, что бы быть «не хуже других». Однако жизнь быстро внесет свои коррективы, и взрыв эмоций и чувств заставит обоих забыть о первоначальных планах и расчетах. Эта история любви легко могла бы стать еще одной «романтической сказкой», если бы Кокс не нашел интересный прием. Все любовные перипетии героев развиваются на контрасте и конфронтации двух чуждых друг другу миров – бесшабашного мира забегаловок и баров, где принято открытое и громогласное изъявление чувств, в котором живут Костас и его друзья, и холодного мира героини, в котором все идет по раз и навсегда заведенному порядку, мира, где все устойчиво, логично и правильно, но на редкость скучно и однообразно. Так что героям предстояло не только пересматривать свои взгляды на жизнь, но искать возможный компромисс, который позволил бы им, столь разным по происхождению, воспитанию и темпераменту людям, обрести счастье друг в друге.

Интерес к судьбам обычных «средних» австралийцев вообще характерен для мастеров «новой волны», и кинематографисты не раз возвращались к теме взаимоотношений между людьми, принадлежащим к разным социальным группам. Но хотя фильм Т. Берстелла «Тим» (1979) вышел в том же году, что и «Костас», и по

сути оба режиссера использовали практически один и тот же сюжет, картина Пола Кокса была несравненно глубже и интересней. «Тим» – экранизация романа Коллина Мак-Колло «Злые птицы», основу которой составляют сложные отношения любви-ненависти, связывающие героев – сорокалетнюю «бизнесвуман» и молодого красавца, получилась скучной и неинтересной спекуляцией на модную тему, к тому же лишенной всяческого правдоподобия.

Поражает многообразие тем, за освещение которых с охотой берутся представители «новой австралийской волны». И зачастую в их картинах проблемы, которые не раз рассматривались национальным кинематографом, приобретают совершенно новое звучание. Так, к примеру, как и прежде, австралийских режиссеров привлекает тема участия жителей Зеленого континента в мировых катаклизмах.

Как уже отмечалось выше, Австралия всегда активно участвовала во всех мировых войнах и катаклизмах (хотя зачастую и не по своей воле). Естественно, это не могло не найти отражения в кинематографе прошлых лет, о чем уже писалось. Но и в новых условиях целый ряд мастеров «новой волны» отдали щедрую дань этой проблематике в своих лучших работах, выбрав для этого непривычные аспекты темы.

В качестве доказательства можно привести хотя бы фильм Кэна Хэннема «Рассвет» (1976). На первый взгляд, эта лента – типичная драма, повествующая об утрате иллюзий. В основе картины – история австралийца, который во время Первой мировой войны сражался на полях Европы, получил ранение, и теперь, измученный и искалеченный морально и физически, возвращается на родину. В небольшом шахтерском городке герой фильма Том Купер (Эндрю Мак Ерлин) начинает работать редактором местной газетенки, старательно уклоняясь от всех почестей, которые ему стремятся воздать как герою войны жители городка. Персонаж ленты Хеннема – это человек «потерянного поколения», давно понявший бессмысленность своего участия в войне, которая никогда не была «его войной», никогда не касалась ни его кровных интересов, ни интересов его родины; словом, человек, хорошо знакомый по мировой литературе первой половины XX века. Опустошенный, подавленный и неприкаянный герой не находит успокоения ни в женитьбе, ни в любовной истории с молодой обаятельной художницей, удалившейся от пропахшей бензином цивилизации на лоно природы, ни в работе.

Единственное, что отвлекает его от гнетущих мыслей, – охота на зайцев, жестокая и кровопролитная, вызывающая у Тома

чувство сладострастного, почти животного удовлетворения. (Здесь невольно еще раз возникает параллель с лентой Котчеффа «Глушь».) Но если для героя «Глуши» надежд на позитивные изменения нет, то Хеннем предлагает зрителям более чем неожиданный финал. Уйдя от своей подруги, Том встречает рассвет в горах. И величественная картина появляющегося из-за горизонта светила невольно вызывает в памяти героя другой рассвет, который он встречал в Европе, накануне решающей битвы у Галлиполи. Тогда, страшась смерти и не желая идти в атаку, Том ранил сам себя. Иными словами, героя никогда и не было, а был струсивший человек, нарушивший кодекс чести, привитый ему европейским воспитанием. Такой поворот темы расставлял совершенно новые акценты в рассказанной истории, обнажая глубинные пласты сознания современного австралийца, все еще обремененного колониальным прошлым и воспринимающего Европу как символ далеких и немного подзабытых ценностей, пусть и не всегда приемлемых, но чрезвычайно привлекательных.

Та же тема была затронута в фильме Тома Джеффри «Случайный выстрел» (1980), правда, на материале уже другой войны, ибо австралийские солдаты и офицеры принимали участие и во вьетнамской кампании. Показав войну как абсурд, осудив ее жестокость и бесчеловечность, Джеффри основное внимание уделил развитию характеров своих героев: легкомысленные романтичные мальчишки, отправившиеся на войну, как на веселое, хотя и опасное приключение, к финалу приходят усталыми измученными людьми. Война отняла у них и молодость, и здоровье, и даже надежду на будущее.

Глава 4
О том, кто стал наследником Альфреда Хичкока

Однако только в 1980-х гг. в работах австралийских кинематографистов вьетнамская кампания займет достойное место. Как и американцам, австралийцам необходимо было время, чтобы заново переосмыслить происшедшее. Лучший фильм на тему «Жители Зеленого континента и их участие в мировых войнах» «Галлиполи» был сделан австралийским режиссером № 1 Питером Уэйром. К этому режиссер шел долгие четырнадцать лет.

Творческая карьера этого кинематографиста заслуживает особенного внимания. Благодаря списку лучших пятидесяти картин мира, вышедших на экран в 1979 г., опубликованному во влиятельном журнале «Верайти», Питер Уэйр стал самым известным австралийским режиссером за рубежом. Однако, его путь к славе не был легким и стремительным, как это могло бы показаться на первый взгляд. Питер Уэйр пришел в кинематограф лишь после того, как перепробовал множество профессий и немало поколесил по свету. Ему пришлось пойти наперекор родительской воле: отец настаивал, чтобы сын пошел по его стопам, но монотонная жизнь агента по продаже недвижимости мало привлекала юношу с явно выраженным творческим началом. И хотя формально именно помощь отцу в его делах стала причиной того, что Уэйр бросил занятия в университете, где он занимался историей искусства и юриспруденцией, их совместная работа продолжалась недолго, и вскоре жажда новых впечатлений привела молодого человека на корабль, плывущий в Европу, куда Уэйр устроился в качестве организатора развлечений для пассажиров.

Дальнейшая «одиссея» Уэйра заслуживает более подробного рассказа, ибо именно в это время начинает складываться творческий почерк будущего режиссера, обладающего неповторимым и оригинальным взглядом на окружающий мир. Вернувшись из круиза, Уэйр поступает работать на телевидение, где достаточно долго подвизается на самых скромных и незаметных должностях, что, однако, дает ему широкие возможности наблюдать за работой профессионалов и набираться опыта. Во всяком случае, время не проходит для него даром, как он сам признавал впоследствии. И когда руководство студии «Эй Ти Эн Си» поручает ему снять короткометражный фильм для

рождественского вечера, Уэйр понимая, что судьба предоставляет ему счастливый шанс, не только оправдывает возлагаемые на него надежды, но делает картину, которая заставляет знатоков не без удовольствия вспомнить жизнерадостные и оригинальные фильмы Ричарда Лестера. Фильм «Последнее упражнение графа Вима» (1967) отнюдь не был подражанием знаменитому режиссеру, скорее, это было родство мироощущений, когда за респектабельностью и снобизмом «сливок общества» художники жестко высмеивали абсурд и уродство происходящего.

Вторая короткометражная лента «Жизнь и эпоха преподобного Бака Шота» (1968) явилась как бы логическим продолжением линии, начатой в картине «Последнее упражнение графа Вима», но здесь объектом осмеяния выступили ханжи и спекулянты от религии. И вновь и критики, и зрители благожелательно приняли фильм. Учитывая благоприятную конъюнктуру, которая к тому времени сложилась в кинематографе (Комиссия по развитию национального кино наконец-то начала финансировать постановку фильмов), Уэйр делает решительный шаг. Однако, несмотря на то, что он, как человек, уже создавший себе имя на телевидении, был принят на должность режиссера в государственное кинообъединение «Филм Оустрелиа», реальную воможность проявить себя в большом кинематографе Уэйр получил лишь через год, когда ему доверили постановку одной из трех новелл, объединенных общим героем в фильме «Майкл» (1970). Эта картина, рассказывающая о судьбе респектабельного чиновника, который неожиданно для всех бросает престижную работу и внешне благополучную семью, уходит в колонию хиппи, оказалась в центре внимания австралийской публики. Недовольство окружающим миром, рефлексия, поиск собственного «я» были характерными мотивами многих произведений театра и литературы того времени, но, пожалуй, впервые на австралийском экране появилась лента, где с такой степенью откровенности шел серьезный разговор со зрителем об этой злободневной проблеме.

Однако поворотным пунктом в его творчестве стала следующая работа «Хоумсдейл» (1971), где режиссер дал полную волю своему сарказму. Именно в этой ленте наиболее ярко проявляется творческая манера Питера Уэйра, в фильмах которого сосуществуют два мира – реальный, обыденный и понятный, где нет места чудесам, и мир ирреальный, полный скрытой угрозы, таинственный, зловещий, чужой и жестокий. Действие этой «черной» комедии происходило в гостинице, расположенной на одном из уединенных островов, постояльцы которой «развлекались» тем, что устраивали друг другу

жутковатые (зачастую с летальным для жертвы исходом) сюрпризы и розыгрыши. Забавное в фильме соседствовало со страшным, а юмор был настолько мрачным, что скорее вызывал у зрителей шок и нервные смешки. Необычностью подачи материала фильм и притягивал, и отталкивал одновременно. Но сделан он был безусловно талантливо. «Гран При» австралийского киноинститута, врученный Уэйру, ясно продемонстрировал, что творческая манера режиссера понравилась аудитории, и от его следующих работ ждут многого. Фильм «Автомобили, которые съели Париж» (1974), продолжающий традиции «Хоумсдейла», поражал даже выбором темы. Сценарий, написанный Уэйром в соавторстве с Кеннетом Гоу и Питером Дэвисом, давал, тем не менее, режиссеру самые широкие возможности для выражения своего мироощущения.

Париж, но не столица Франции, а маленький, богом забытый провинциальный городишко, затерявшийся на карте Нового Южного Уэльса, несмотря на свое громкое наименование и старания местных жителей, не блещет никакими достопримечательностями и потому никак не может привлечь внимания проносящихся по автостраде машин с туристами, карманы которых, по мнению «аборигенов», набиты деньгами. Но ни открыточными видами, ни историческими памятниками, ни даже комфортабельными условиями для отдыха Париж не располагает, зато желания разбогатеть и честолюбивых амбиций парижанам не занимать… И когда столько умов ломает голову над одной проблемой, как привлечь к себе внимание, выход, конечно же, найдется.

То, что происходит в дальнейшем, вполне могло бы стать достойной темой для театра абсурда. Все жители Парижа, начиная от достопочтенного мэра и кончая обязательным для каждого городка местным дурачком, начинают зарабатывать на жизнь, подстраивая автомобильные аварии и катастрофы. Лечение раненых и ремонт их автомобилей – чем плохой бизнес?! Жизнь обитателей городка, их быт и нравы, вражда между правящей верхушкой и бандой разнузданных юнцов, вспыхнувшая из-за дележа прибыли, перипетии этой борьбы – таковы основные события ленты. И не вина режиссера и актеров в том, что едва появившись в прокате, фильм был почти молниеносно снят с экранов. Непривычное смешение жанров – комедии, триллера, фильма ужасов, абсурдный мир, где самые обыденные вещи появляются в нелепом, а чаще – устрашающем виде, тонкая издевка авторов над респектабельным обществом, когда на «одной доске» оказываются представители самых различных его слоев: солидный мэр и местный сумасшедший, когда, наконец,

стираются грани между сословиями, и в своей безудержной жажде наживы теряют разум буквально все, не укладывался в привычные рамки развлекательного кино. В условной стихии гротеска и иронии был ясно ощутим мотив осуждения гримас урбанизма, отчуждения человека от естественной среды обитания. Финальные сцены ленты – нападение молодчиков в причудливой форме в зловеще разрисованных автомобилях на «добропорядочных» обывателей – невольно вызывали ассоциации с иллюстрациями к Апокалипсису. Мир сошел с ума, и за это расплачивается. Власти справедливо усмотрели в ленте Уэйра едкую пародию на австралийское общество и под благовидным предлогом «усложненной формы» ленты тихо изъяли фильм из проката, хотя зрителям он и понравился.

Глава 5
О том, что случилось у Висящей скалы

Огромный успех следующей картины режиссера «Пикник у Висящей скалы» (1975) не был неожиданным. Ведь те, кто пришли в зал, уже видели предыдущие работы автора и были абсолютно уверены, что их ждет необычное зрелище. Уэйр не обманул их ожиданий. (Только за один год проката «Пикник у Висящей скалы» собрал более двух миллионов долларов – цифра огромная для Австралии – и был продан за рубеж в девять стран Европы и США. – И. З.)

Для фильма был выбран сценарий, написанный по роману Джоан Линдсей, в его основе лежала подлинная история таинственного исчезновения трех воспитанниц женского закрытого пансиона, которая в действительности произошла в 1900 г. во время экскурсии школьниц к знаменитой Висящей скале в день Святого Валентина, и эти сенсационные события еще долгое время будоражили умы своей таинственностью и необъяснимостью. Первоначально можно было подумать, что режиссер в данном случае решил добиться успеха на волне чрезвычайного интереса публики ко всему мистическому, однако, философский подтекст фильма свидетельствует о том, что у П. Уэйра была гораздо более важная и интересная задача.

Сразу же после премьеры фильма критики, высоко оценив работу Уэйра, однако, заговорили о том влиянии, которое оказало на творчество Уэйра английское кино, и в особенности картины Джозефа Лоузи. Назвав «Пикник у Висящей скалы» «самым английским из австралийских фильмов», обозреватель «Интернейшнл Филм Гайд» Дэвид Страттон, был несомненно в чем-то прав. Однако, думается, эта близость «Пикника у Висящей скалы» к лучшим традициям британского кино объясняется несколько другими причинами, чем те, на которые указывает Страттон. И дело здесь отнюдь не в том, что на роль заезжего англичанина режиссер пригласил английского актера

Доменика Гайда (прославившегося именно в лентах Джозефа Лоузи), а именно на этом факте строится теория критика. Представляется, что режиссер совершенно сознательно, порой даже прибегая к приему нарочитой гиперболизации, делает свой фильм в «чисто английском стиле», благо драматургический материал дает для этого все основания.

1900 год. Рубеж столетий. Влияние Англии, ее дух пронизывает всю жизнь «верхушки» австралийского общества.

«Быть англичанами больше самих англичан» – кажется, в этом заключен главный смысл жизни директрисы и воспитателей закрытого пансиона для девиц из «благородных» семей, которые вопреки здравому смыслу пытаются создать в Австралии «маленькую Англию» хотя бы на территории своей школы. Бездумное мотыльковое существование девушек в привилегированном заведении близ Мельбурна, казалось бы, ничто не омрачает. Романтические порывы, сентиментальные беседы, чтение стихов, посвященных обожаемым подругам, – такова жизнь рафинированного мирка, расположенного в некоем оазисе европейской культуры среди таинственной и враждебной австралийской природы, на грани сна и яви. Контраст прелестных свежих девичьих лиц, изящных фигурок в белоснежных кружевах и «застегнутых» на все пуговицы темных платьев директрисы и ее помощниц и окружающего мира выглядит особенно разительным в сценах, снятых на натуре. Уэйр, прибегая к параллельному монтажу, все время чередует эпизоды в школе, где царят тоска и почти казарменная муштра, с видами прекрасной и дикой природы Австралии, а сам воздух напоен ощущением свободы и непокорности. Чопорность, замкнутость, искусственность – на этом строится вся воспитательная система школы.

Потому неудивительно, что экскурсия в лес к Висящей скале кажется воспитанницам столь заманчивой – ведь это означает, что, пусть на несколько часов, но девушки смогут вырваться на свободу, сбросить чинные маски благопристойности. И право, этот жесткий и бескомпромиссный показ режиссером «викторианского» стиля жизни австралийского общества на рубеже XX столетия, скрытые насмешка и пародийность (чего только стоит сцена, когда воспитанницам разрешается снять перчатки лишь после выезда из деревни) вполне четко продемонстрировали желание Уэйра высмеять негативные стороны «английского» образа жизни, быть может, вполне пригодные для «туманного Альбиона», но плохо корреспондирующие в стране с другими и климатическими, и социальными условиями. Режиссером, бесспорно, двигало стремление разоблачить ханжество и фарисейство тех, кто, подобно директрисе пансиона, искусственно на протяжении многих десятилетий насаждал в Австралии чуждый ей дух. Перефразируя Страттона, можно назвать «Пикник у Висящей скалы» «самым антианглийским из австралийских фильмов» того периода, потому что, действительно, ни в одной из картин Зеленого континента с таким неприятием не была показана англомания. И для большей части аудитории быт и нравы, царящие в пансионе, взаимоотношения между воспитанницами и

преподавательницами, маленькие и большие трагедии, скрытые за стенами внешней благопристойности, оказались не менее интересными, нежели основная событийная канва – таинственное, но так и оставшееся нераскрытым исчезновение трех девушек во время пикника. И здесь можно поспорить с мнением английского критика Нины Хиббин, оценившей работу Уэйра как «только стиль и очень незначительное содержание». Содержание в картине было и немалое, но именно оно и не могло понравиться англичанам. Бунтарский дух картины раздражал жителей метрополии.

Уэйру не откажешь в изобретательности и профессиональном мастерстве, а в том, что касается умения создать атмосферу тревожного ожидания надвигающейся беды, нагнетания «саспенса» (здесь напрашивается невольное сравнение еще с одним знаменитым англичанином – великим Альфредом Хичкоком), то ему действительно найдется немного равных в мире кино. Ритм, музыка, шумы, неожиданные ракурсы сьемки – все подчинено единой цели: создать напряжение, вызвать у зрителя чувство необъяснимой тревоги, неуверенности, ожидания чего-то страшного, что непременно должно произойти. И когда, наконец, наступает разрядка, зритель уже настолько психологически подготовлен к этому, что даже элементы мистического, которые столь умело вплетает Уэйр в ткань картины, кажутся вполне органичными и естественными. Средоточием таинственного зла является уже сама природа – могучая и экзотическая. Здесь можно вновь процитировать Генри Лоусона, который восхищенно писал, что великий австралийский буш – воспитатель и наставник эксцентрических умов, прибежище странного. Еще в прологе ленты, когда ничто вроде бы не предвещает загадочного происшествия, отдельные слова, намеки, сделанные случайно и как бы без повода, по наитию, порождают предчувствие чего-то грозного, неизбежного. Самые простые ситуации, благодаря умению режиссера использовать художественные средства, наполняются подтекстом; постепенно усиливается ощущение угрозы, становящейся совершенно явной во время прогулки, когда даже цветы, птицы, ящерицы приобретают «по хичкоковски» зловещий вид и время как бы застывает, давая возможность свершиться неизбежному. В затуманенном пейзаже медленно растворяются силуэты девушек, уходящих в…никуда.

В фильме было немало интересных находок: все часы, неожиданно остановившиеся ровно в полдень (время исчезновения героинь), зловещий клекот невидимой птицы, напоминающий смех безумца, сопровождающий проезд

воспитанниц через лес, немая громада висящей скалы, как будто парящая в воздухе (блистательная работа лучшего оператора Австралии Рассела Бойда), – все эти приемы «фришнс», как называют их американские кинематографисты, безукоризненно сработали на тему. Уэйр умышленно не дает объяснения таинственному исчезновению героинь. Вернее, его объяснения иррациональны. Может, это еще одна «черная дыра», новый Бермудский треугольник, иное измерение. Свершилось то, что должно было свершиться. Сбылись предсказания. «Миранда знала, что она не вернется», вспомнит позднее одна из воспитанниц. В новом свете предстанут слова, сказанные одной из исчезнувших девушек: «Скалы ждут нас».

Исполнившееся предсказание порождает целую волну зла, которая и станет в финале причиной распада и гибели маленького искусственного мирка пансиона – «оазиса европеизма».

Атмосфера страха и всеобщей подозрительности воцарится в процветающей некогда школе. Начнет пить директриса, некогда добрая воспитательница прикует цепью к стене за незначительную провинность одну из учениц. Злоба вытеснит доброту, разрушит и идиллические отношения между пансионерками. Вчерашние ангелы, подобно злым фуриям, начнут травить Сару, воспитанницу, которая единственная в тот роковой день осталась в школе. Истерические крики «Она знала!» – всюду будут преследовать девушку, и, не выдержав общего озлобления, она покончит жизнь самоубийством. В этой работе режиссер еще раз заявил о себе, как о зрелом художнике, способном не только профессионально перенести прозу на экран, но и талантливо интерпретировать исходный материал, наполнить его новым содержанием и воспользоваться им, прежде всего, для передачи своего восприятия и оценки происходящего.

Глава 6
О том, что приближается последняя волна…

Обманчивая тишина, мир, в котором постоянно чувствуется угроза спокойствию, – такой видит реальность Уэйр, и не случайно его следующие работы «Последняя волна» (1977) и «Водопроводчик» (1978), несмотря на различие в темах, по сути затрагивают одну и ту же проблему: в этом неспокойном мире ни на секунду нельзя расслабляться, опасность таится повсюду, и человек, забывающий об этом, обречен. И будь то преуспевающий юрист, которого преследуют ночные кошмары о скорой гибели мира («Последняя волна»), или журналистка, занимающаяся вопросами антропологии Новой Гвинеи, в чью квартиру неожиданно вторгается странный субъект, назвавшийся водопроводчиком («Водопроводчик»), – их жизнь находится в постоянной опасности. Эти люди беспечны, они неосторожно пытаются проникнуть в другой мир, мир аборигенов, с их мифологизированным сознанием, культами и обрядами, колдовством; чуждый, непонятный и угрожающий мир, который незамедлительно обрушивает кару на любопытных.

Ощущение вины перед коренным населением Австралии, беспокойство и опасение перед актом правосудия над белыми жителями, свойственное многим произведением искусства Зеленого континента, особенно остро ощущается в фильме Уэйра «Последняя волна», где тема «аборигены и переселенцы» дается в культурологическом аспекте. Образец гармонии человека с окружающей средой, пусть и на примитивной основе, усматривается автором в архаической культуре исконного населения Австралии. Ноту фантастики вносит и мотив слепой веры белых обитателей Зеленого континента в чудодейственные способности коренных жителей. Как и в предыдущих фильмах режиссера, интерес зрителя во многом удерживается необъяснимыми и необъясненными явлениями и фактами. Вера горожан в непостижимость происходящего порождает атмосферу страха, которая вызывает чувство вины у белых переселенцев за то, что они уничтожили цивилизацию более высокого уровня, и боязнь возмездия за содеянное. Питер Уэйр рассказал с экрана о том, что забвение прошлого, нежелание и неумение беречь его может обернуться катастрофой в будущем. Он был одним из первых австралийских кинематографистов, кто показал неисчерпаемый конфликт двух культур, двух цивилизаций:

аборигенов и белых именно в таком аспекте. Прежде чем взяться за работу над картиной, режиссер в деталях изучал быт и обряды аборигенов. Просмотрел Уэйр и фильмы своих предшественников, начиная с «Джедды» Повела и кончая лентой Найгела Буста «Выходи с боем» (1973), рассказывающей о судьбе аборигена-боксера. О таинствах своего народа ему многое поведал его друг актер-абориген Дэвид Гулпилил. Именно он на протяжении нескольких лет пытался привлечь внимание австралийцев к положению аборигенов в обществе. И хотя многие фильмы с участием Дэвида Гулпилила, такие, как «Ходящий рядом» (Реж Н. Рэг, 1971), «Человек стихии» (реж. Г. Сафран, 1976) и др. были в основном развлекательными, и весь пафос авторов был связан с темой таинственной и мистической связи аборигенов и окружающего их мира, появление этих работ тем не менее доказывало, что проблема взаимоотношений белых и аборигенов по-прежнему стоит чрезвычайно остро в австралийском обществе.

Позднее сам Уэйр так вспоминал об этом периоде, которому предшествовала его поездка в Тунис: «Я всегда интересовался классической скульптурой и особенно руинами (я никогда не покупал путеводителей, когда осматривал развалины – меня не интересовало, кто построил эти здания или памятники и для чего они были возведены – меня всегда привлекало только то, что они были разрушены). Мне нравилось дотрагиваться до камней, спать среди развалин… Мне просто нравится камень!

Оказавшись в Европе, я захотел поехать в Тунис, потому что после Помпеи более-менее сохранившийся римский город находится именно там. Итак, мы поехали туда и остановились, чтобы прогуляться. И вдруг я почувствовал, что вот-вот должен что-то найти. Это была лежащая на земле голова ребенка, вырезанная из камня. Я привез ее домой и вспоминал об этом даже годы спустя. Что означал этот знак? Почему сначала я увидел эту голову в воображении, а потом в действительности ее нашел?

И я подумал, а что если бы это произошло с другим человеком, скажем с адвокатом? Как бы он справился с этим? И это было начало «Последней волны»[55].

Дэвид Гулпилил также рассказал Уэйру о представлениях аборигенов и таинственном «времени сновидений». Это особое время, и кстати, никак не связанное с обычными снами. Для аборигена его «сновидения» реальны. «Сновидения» связаны с теми далекими временами, когда на австралийской земле жили далекие предки аборигенов. И теперь они (сновидения) возвращаются людям в снах и грезах наяву, напоминая о том, что

было, и аборигены пытаются воссоздать то далекое время в своих странных и притягательных ритуалах, выполняя которые сегодняшнее поколение отождествляет себя с первопредками, повторяя их дела и напоминая о преемственности культуры. Иногда этот период называется у аборигенов «Вечным периодом сновидений», и под этим термином подразумевается то, что мифические предки, положившие начало всему, существуют в настоящем в нематериальной форме, форме духов, а также и то, что они и все с ними связанное будет существовать и в будущем»[56].

Это священное прошлое, которое не ушло навсегда. Ведь мифические существа бессмертны. Духи умерших живут и будут жить вечно. По верованиям австралийских аборигенов во «Времени сновидений» они пребывали в оболочке человека, но это лишь одна из форм их существования. Они продолжают быть с нами, и люди должны подчиняться их силе и указаниям, вести себя по установленным для них в самом начале законам.

Неотъемлемой частью жизни аборигенов остается вера в то, что используя особые приемы, можно управлять сверхъестественными силами. Поэтому необычайно важна роль магии, с которой связаны такие обряды, как обряд плодородия, размножения животных, урожая, вызывания дождя и другие важные события жизни племени. Вера в магию влияет на всю жизнь аборигена. Благодаря ей можно вызывать наводнение, навести порчу на врага, свести его в могилу. Но все же главным для коренных австралийцев является их нерасторжимая слитность с природой, с землей, на которой жили их предки. И потому любые попытки оторвать аборигена от родной земли кончаются всегда только трагически. Так и в «Последней волне» неестественной выглядит жизнь аборигенов на окраине чужого для них огромного города белых. Лачуги из фанеры, ящиков, кусков жести смотрятся странным диссонансом, подчеркивая абсурдность существания этих людей, оторванных от родной почвы.

Аборигены ведут странный, и даже в чем-то дикий для белых людей, образ жизни. Их обряды способны вызвать недоумение, а порой и страх, например когда во время некоторых ритуалов прокалываются носовые перегородки, из разрезанных вен течет на землю кровь, или удаляются суставы из пальцев рук. Конечно, многие обряды не только не понятны белому человеку, но и противоречат традициям, идеалам, нравственным и моральным установкам. И в этом смысле одним из бесспорных достоинств фильма Питера Уэйра стало то, что он пытается объяснить культуру аборигенов белому зрителю и делает это в понятной и

доступной форме. В картине нет ни намека на пренебрежение, но, наоборот, утверждается чувство глубокого уважения к ценностям коренных австралийцев. Как справедливо отмечает в своем исследовании киновед Е. Быстрицкая: «Свое понимание культурных ценностей и традиции режиссер пытается воплотить на экране. Он хочет вернуть уходящей культуре ту исконную роль, которую она утрачивает под натиском цивилизации. Уэйр пытается дать обществу белых зримое подтверждение ценностей национальной культуры, сделать более понятной чужую и непонятную для белых землю. Это как бы уходящая натура, которую надо спасать, и которая нуждается в охранительных мерах»[57].

Благодаря фильму «Последняя волна» Питера Уэйра появилась возможность увидеть священные для коренных австралийцев места, которые имеет каждое племя, места, которые ассоциируются с существами, жившими во «времена сновидений». В фильме это пещеры, стены которых испещрены рисунками, изображающими черный дождь, град, волны. «Человек, охраняющий пещеру, одновременно является и хранителем мифов, связанных с этим местом. В рисунках часто встречается символ Змеи-Радуги, тесно связанной со стихией воды, способной вызывать наводнения для нарушивших запрет (табу) людей. Знаком Змеи-Радуги и является священный камень мараин, который в ночном видении главного героя ленты Бартона ему протягивают аборигены»[58].

Сумев воссоздать на экране призрачный, на грани реальности, мир, находя для фантастических образов зримое воплощение, Уэйр рисует причудливую картину культуры аборигенов, где Вода символизирует грозную наказующую силу и мощь коллективного самосознания нации.

Фильм начинается картинами необычайного буйства стихии: бури, циклоны, черные дожди и град опустошают все океанское побережье. При загадочных обстоятельствах умирает молодой абориген Корман (Архол Кэмптон). Власти спешат обвинить в убийстве пятерых туземцев, в том числе и главного героя Криса (Дэвид Гулпилил). Защитник обвиняемых Дэвид Бартон (Ричард Чэмберлен) полагает, что Корман нарушил закон племени, и что речь идет о ритуальной казни. Несмотря на отсутствие каких бы то ни было улик и доказательств, предположение Бартона превращается в уверенность после того, как его начнут мучать странные сны, в которых аборигены с помощью магии вызывают страшные стихийные бедствия. Именно на основании этих снов, образованный юрист и делает заключение о связи между совершенным преступлением и ужасной погодой, царящей на

побережье. Аборигены же, которые придают особое значение сновидениям, опасаются видений Бартона, ибо, по их мнению, они могут помочь ему раскрыть истинную картину произошедшего. И тогда Крис ведет адвоката в мрачное подземелье, где якобы скрыта от белых пришельцев фантастическая тайна аборигенов. Уэйр мастерски рисует зловещую картину происходящего: на стенах – каббалистические знаки и рисунки, предсказывающие ужасную непогоду, циклоны, ветры, и, наконец, две огромные волны. «Первая, – говорит Крис, – уже прошла, вторая еще придет». Фильм кончается угрозой, которая ставит точку в мрачной, полной отчаяния и пессимизма картине будущего, где все предопределено свыше, и ничего нельзя изменить. Огромная волна, зарождающаяся в глубинах океана, неотвратимо надвигается на берег…

Режиссер предостерегает против той легкости и беспечности, с которыми белые переселенцы старались расправиться с культурой аборигенов. Не все так просто, говорит своими картинами Уэйр; за затаившейся, но не уничтоженной культурой коренного населения страны стоит накапливаемый веками коллективный опыт, знание этой земли – и все это требует более бережного отношения. И не правы те, кто увидел в творчестве Уэйра лишь апокалиптические мотивы, фатальность и предопределенность трагического исхода. Скорее следует рассматривать эти работы режиссера в контексте предупреждения миру, призыв к осторожности и вниманию, к серьезному анализу происходящего. Воображение художника рисует на экране особый мир, где причудливо переплетаются реальность и фантазия. Умение увидеть необычное в повседневном, загадку в привычном, создать свою собственную причудливую атмосферу тайны, что делает возможным самое невероятное, – таков стиль фильмов Питера Уэйра.

Интересно, что таинственная и мистическая атмосфера фильма была по разному воспринята аборигенами и белыми зрителями. Как справедливо отмечает Е. Быстрицкая: «Европейцы, первыми начавшие заселение континента, считали аборигенов низшей расой, неспособной к самостоятельной жизни, неспособной к созданию собственной культуры. Колонизаторам удобнее было не вникать в жизнь коренных австралийцев, изучая их проблемы, а диктовать и навязывать им свой образ жизни. По их мнению, местные жители нуждались в управлении ими, в Великой белой королеве, которая приведет примитивных аборигенов в цивилизованный мир.

С годами представления о необходимости «оцивилизовывания» аборигенов претерпели существенные

изменения. Белые австралийцы с большей ответственностью стали подходить к этой проблеме. Запоздалое раскаяние за содеянное предками вылилось у ряда австралийцев в чувство вины перед аборигенами. При этом многие из них теперь склонны были обвинять во всем белых пришельцев и оправдывать все поступки коренных австралийцев»[59].

Уэйру же удалось избежать любых крайностей. Обращение к культуре аборигенов в его фильме отражает потребность уже высокоразвитой нации утвердить себя как явление самой истории, смыть с себя клеймо завоевателей. Для белых австралийцев история стала формой оправдания перед прошлым и формой утверждения будущего нации, единство которой возможно только при взаимопонимании всех народов, населяющих страну.

Можно согласиться с мнением О. Сулькина, одного из немногих критиков, занимавшихся изучением австралийского кино, который так оценил творчество Уэйра: «Его кинематографический стиль, а мы вправе говорить именно о стиле, сопряжен с деформацией реальности, при которой разнообразие жанровых структур современного кинематографа используется им в роли своего рода кубиков, из которых он складывает свои странные причудливые картины»[60].

В своей следующей картине «Галлиполи» (1981) Уэйр доказал, что одинаково интересен в самых разных жанрах, ибо «Галлиполи» – суровая реалистическая военная драма, возвращающая зрителей к истории первой мировой войны, когда в угоду имперским амбициям Британии австралийское правительство отправило на фронт австрало-новозеландский корпус, солдаты которого бесславно сложили свои головы за абсолютно чуждые и непонятные им интересы. Камерная трагическая история жизни трех друзей, брошенных в мясорубку войны и погибших по приказу амбициозного и недалекого командира, спешащего отчитаться перед вышестоящим начальством, выросла до масштабов обобщения. Именно так и задумывал режиссер свой фильм. Расхожее понятие «пушечное мясо» здесь было персонифицировано в судьбах и характерах молодых солдат-добровольцев, которые ехали на фронт, полные веры в то, что сражаются за идеалы свободы и демократии, и теперь бессмысленно погибающие во время лобовой атаки на пулеметы. Не случайно «Галлиполи» был признан одним из самых лучших антивоенных фильмов мира, а Питер Уэйр удостоился новых похвал.

Тем временем его слава давно уже перешагнула границы Зеленого континента, и сам автор вскоре получил весьма

заманчивое предложение поработать в Голливуде.

Глава 7
О том, какие песни пел Джимми Блэксмит

Не менее интересно развивалась и творческая карьера другого знаменитого австралийского кинематографиста Фреда Скепси. Выходец из обеспеченной семьи, свою профессию он выбрал рано, хотя для этого ему пришлось преодолеть сильное сопротивление со стороны родителей. Воспитанный в глубоко религиозной семье, мальчик учился в духовной семинарии, но не захотел стать священником. Детское увлечение кино превратилось для него в «вечную любовь». Придя в профессиональный кинематограф уже в возрасте пятнадцати лет, Скепси мечтал о том, что настанет момент, когда он сможет стать режиссером. Но никто не решался доверить амбициозному юнцу серьезный кинопроект. И тогда предприимчивый юноша, к тому же имеющий деньги, на свой страх и риск организовал собственную кинокомпанию «Дом фильма», на первых порах удовлетворившись ролью продюсера. Одновременно он подвизался на австралийском телевидении, где постепенно набирался так необходимого ему опыта. В 1973 году он впервые решается на самостоятельную постановку одного эпизода фильма-антологии «Либидо», в работе над которым принимали участие несколько режиссеров. Новелла «Священник» получилась интересной, но несмотря на вполне благожелательные отзывы критиков, лишь три года спустя Скепси решается на новый эксперимент.

И его вторая лента «Площадка для игр Сатаны» (1976) произвела настоящий фурор, причем не только на родине режиссера, но и далеко за ее пределами, заставив мировую критику заговорить еще об одном талантливом кинематографисте из далекой Австралии, чье творчество резко «выламывалось» из привычных рамок развлекательного кино. Психологическая драма, рассказывающая о неприглядных нравах, царящих в католическом колледже, где за внешней благопристойностью и набожностью скрываются самые низкие и отвратительные пороки, поражала своей откровенностью, порой даже граничащей с шокирующим натурализмом. Ощущения загнанности молодых воспитанников, их яростный, хотя и помещенный в подтекст протест против ханжеской порочной системы воспитания, калечащей юные души, были мастерски переданы режиссером, который впоследствии признался, что многое в его фильме связано с его собственными детскими воспоминаниями.

Чего стоит лишь один эпизод, когда воспитатель сурово отчитывает подростка за «страшный» грех: тот позволил себе встать под душ обнаженным. Не скупясь на уничижительные характеристики и грубые оскорбления, отец-настоятель публично унижает мальчика, в то время как под крышей колледжа совершаются гораздо более тяжкие грехи, начиная от избиений и кончая гомосексуальными отношениями. Мягкому и доверчивому подростку Тому Аллейну – главному герою картины остается либо погибнуть, либо убежать и обрести свободу, что и происходит в финале.

Осмелившись разоблачить бесчеловечную практику закрытых религиозных учреждений, режиссер не побоялся бросить вызов многим ортодоксальным организациям, включая и католическую церковь. Но те, кто был искренне заинтересован в реорганизации системы, были благодарны режиссеру за его стремление доказать, что фальшь и лицемерие способны лишь разрушать души молодых. Картина получила широкий общественный резонанс, а Скепси – репутацию бунтаря против общественных устоев.

Следующая работа режиссера лишь подтвердила это мнение. «Песнь Джимми Блэксмита» (1978), в основу которой была положена история преступления, совершенного аборигеном в Австралии в начале двадцатого века, произвела в стране эффект разорвавшейся бомбы. Вслед за Питером Уэйром, Фред Скепси обратился к «больной» для Австралии теме взаимоотношений белых и аборигенов. И все симпатии режиссера однозначно были на стороне аборигенов. Уже сам выбор актера на главную роль (роль Джимми Блэксмита сыграл абориген Джимми Лэвис) способствовал тому, что зрительские сердца будут отданы ему. Открытое добродушное лицо, красивые выразительные глаза и полугрустная, полунаивная улыбка – таким предстает на экране главный герой картины Джимми Блэксмит. Трагедия аборигена-полукровки заключается уже в том, что он не принадлежит ни к той, ни к другой расе. Ирония таится даже в его фамилии, состоящей как бы из двух частей. «Смит» – самая распространенная англосаксонская фамилия, «блэк» в переводе с английского языка означает «черный». Так и живет на свете Джимми Блэксмит, «Черный Смит», одинаково отторгаемый обеими общинами, постоянно терпящий издевательства и унижения, и потому его простым человеческим мечтам – иметь дом, жену и работу, никогда не дано осуществиться.

В основу картины Скепси был положен реальный случай, произошедший в 1900 г., когда два брата, аборигены Гевернор и Джекки Андервуды, из мести убили семью белых. Именно это происшествие стало сначала толчком для написания романа Кена

Киннели, а затем и сценария для фильма. Главный герой произведения Джимми Блэксмит воспитывался в методистской церкви как смиренный поданный Королевы. И по наивности он поверил всем тем красивым словам, которые произносились священнослужителями. Джимми казалось, что собственный дом, жена и заработок смогут сделать его равноправным членом общества. Но все мечты героя оборачиваются трагедией. Жена, которую ему находят отцы-настоятели – вульгарная проститутка из приюта для заблудших девиц, ребенок, которого она ждет – от другого мужчины, дом – безобразный сарай, который из «милости» предоставляют ему белые хозяева, а работа – цепь постоянных упреков и издевок. Индивидуальный бунт героя сводится к ряду поступков, которые, в конце концов, и приводят к преступлению. Выгнав своих родственников-аборигенов, он тем самым рвет кровные узы со своим народом, но и для белых – он чужак. Мстя жестокому белому хозяину, Джимми совершает убийство его жены и детей. И тем самым ставит себя вне общества.

В трактовке Фреда Скепси криминальное дело аборигена-полукровки, доведенного до отчаяния, забвения всех норм человеческого поведения, вырастает в обличение всей системы социальной несправедливости общества, где по-прежнему существуют разные стандарты при подходе к белым и аборигенам. Именно безысходность и отчаяние толкают героя на убийство, и он уже сам сначала становится объектом охоты, а затем кончает жизнь на виселице. Джимми Блэксмит так и остался человеком между двумя мирами. И лишь в самом финале режиссер дарит ему пусть совсем краткий миг, когда герой обретает гармонию. Среди эпически величавой, дикой и прекрасной природы, из зарослей гордо взмывает вверх птица, и это воспринималось и самим героем, и зрителями, как символ успокоенной души человека, так и не нашедшего счастья на этой земле…

Скепси не оправдывает своего героя, но сам строй фильма заставлял зрителей задумываться над причинами перерождения услужливого, работящего и доброго паренька в жестокого убийцу, не знающего пощады. Картина вновь и вновь пробуждала чувство вины белого сообщества, которое за долгие годы так и не смогло найти компромисса во взаимоотношениях с аборигенами.

Успех ленты превзошел все ожидания, и вскоре, как и Уэйр, Фред Скепси получил из Голливуда весьма выгодное предложение, которое и принял.

Однако работы этих мастеров, сделанные в Австралии, не остались на родине незамеченными. Проблемы, поднятые в

фильмах «Последняя волна и «Песнь Джимми Блэксмита», были развиты в лентах других режиссеров, из которых наиболее значительными стали две дебютные картины – «Проселочные дороги» Филлипа Нойса и «Манганиния» Джона Хонея.

«Проселочные дороги» (1978), первая картина Филлипа Нойса, имя которого до этого было известно лишь в узких кругах кинематографистов. Будучи студентом австралийской киноакадемии, он получил премию национального комитета по делам кинематографии за несколько короткометражных лент, затем небезуспешно работал на телевидении – вот и все.

Но жесткий и глубоко реалистический фильм «Проселочные дороги» изменил многое. История встречи доброго и наивного туземца Фоли (в этой роли выступил сорежиссер картины абориген Гэри Фолей) с белым преступником оборачивалась трагедией для первого. Авторы фильма пошли дальше. Традиционный конфликт между «добром-злом» рассматривался в широком контексте жизни австралийского сообщества, и выяснялось, что «плохой белый» действовал в точности в соответствии с привитыми ему представлениями об аборигенах. И можно ли судить одного человека, пусть грубого и недалекого, если он лишь часть системы и выражает взгляды огромной группы людей. Крошечный эпизод, где полицейский, проверяя документы у группы аборигенов, походя обзывает их «грязными обезьянами», говорил сам за себя. Если подобное – норма для служителей закона, то чего можно ожидать от тех, кто находится по другую его сторону?!

Глава 8
О том, как живут пришельцы из «времени сновидений»

После долгих лет упорного замалчивания проблемы взаимоотношений белых и аборигенов кинематограф «новой волны» Австралии вновь и вновь обращался к этой больной для общества теме. Огромный вклад для привлечения внимания общественности к этой теме внесли режиссеры-документалисты. Государственный киноцентр и национальная кинобиблиотека в Канберре собрали богатую коллекцию документальных и научно-популярных фильмов об аборигенах, их культуре, ремеслах, обычаях и ритуалах. Желающие могли познакомиться с работами Френсиса Бертлза и Фрэнка Харлея, авторскими лентами Сэсила Холмса, Роджера Сэнделла, Яна Дэнлопа и др. Их картины стали страшным обвинительным приговором белой цивилизации, бездумно практически уничтожившей древнюю культуру коренных жителей Австралии. Именно так воспринимается документальная лента режиссеров Э. Пайка, Х. Нельсона и Г. Дэза «Ангелы войны». С не меньшим успехом прошла по экранам страны картина режиссера-документалиста Джерри Бостона «Грязный медный грош» – строгая летопись многолетней борьбы аборигенов за свои гражданские права. Пусть робкую, но надежду на позитивные перемены, внушает фильм Кита Гоу «Женщины из Утопии», рассказывающий об удачной попытке социализации группы женщин-аборигенок.

Роль документального кино этой тематики трудно переоценить. Особенно хотелось бы отметить несколько работ творческой группы Алессандро Кавадини, сделавшей в 1970-е гг. ряд картин, посвященных условиям жизни аборигенов в процветающей Австралии. В фильме «Охраняемые» (1977), к примеру, рассказывается об уцелевших после многих лет геноцида австралийских племенах, оказавшихся в резервации, где они «охраняются законом», что звучит просто издевательски, особенно, если учесть, что и этот клочок земли, выделенный им для проживания, они купить не могут. Кстати, этот фильм представляет редкий историко-политический документ. В него включены кадры хроники знаменитой забастовки, вспыхнувшей в резервации на острове Пальм в 1957 году. О ней рассказывают сами участники событий. Камера внимательно следит за их лицами, отмечая все: и моменты нерешительности, смущения, неумения держаться свободно перед камерой, наконец, страха

перед наказанием за откровенность. Но постепенно старые рабочие проникаются настроением событий двадцатилетней давности и все с большим жаром, вспоминая, начинают рассказывать о ходе забастовки и жестокой расправе властей над ее участниками.

Сделанная усилиями той же съемочной группы лента «Нам нужна наша земля» (1978) повествовала о нескольких громких демонстрациях, прошедших в Австралии в 1972 г., политических выступлениях, которые были организованы движением аборигенов за свои права. Впервые в истории страны коренные жители потребовали соблюдения гражданских прав на общегосударственном уровне, продемонстрировав при этом солидарность и силу. В национальной кинотеке в Канберре так же хранятся фильмы по этой проблематике, сделанные режиссерами из других стран.

В игровом же кино еще одной из бесспорных удач стала дебютная работа Джона Хонея «Манганиния» (1980). Скромный бюджет, незнакомые широкой публике актеры – все это первоначально не давало Хонею особых надежд на прокатный успех ленты. Но искренность чувств, яркие и запоминающиеся образы и, наконец, сама тематика затронули зрительские сердца.

По воле случая две героини ленты – аборигенка Манганиния, которая на протяжении всей ленты говорит на языке своего племени, незнакомого большинству австралийцев, и маленькая белая девочка оказываются в зарослях буша как раз в тот момент, когда идет поголовное истребление коренного населения. О трагедии аборигенов, произошедшей в 1830 году, впервые рассказал правду режиссер-документалист Том Хейден в своей знаменитой картине «Последний тасманиец» (1972). И хотя действие «Манганинии» Джона Хонея происходит именно в это время, основное внимание авторов привлекает даже не эта драма.

Вместе с аборигенами исчезает с лица земли древняя и своеобразная культура. Лента, построенная как рассказ-воспоминание девочки о встрече с Манганинией, становится своеобразным путешествием по безвозвратно уходящему миру. Лишь иногда сценарист Кен Келье и режиссер Джон Хоней возвращают свое повествование к истории колонизации. Как и многие переселенцы, семья главной героини – маленькой Джоанны, приехала в Австралию не от хорошей жизни. Отнюдь не жажда приключений или наживы гнала этих людей из благоустроенной Европы. Не сумев устроиться на родине, тысячи переселенцев рассматривали путешествие на новый неосвоенный континент, быть может, как последний шанс выжить самим и дать возможность жить своим детям. Тяжелый труд изо дня в день,

когда приходилось отвоевывать у природы каждую пядь земли, постоянные опасности и болезни – таковы были будни первых переселенцев. И одной из этих пугающих тайн нового континента были аборигены с их странными и непонятными обрядами.

Как известно, больше всего пугает то, что непонятно. И потому переселенцы поспешили уничтожить коренное население. Зрителям не дано увидеть сцен расстрела, но опустевшая поляна, разбросанные в спешке вещи говорили сами по себе. Из некогда могущественного и многочисленного племени Поющей реки в живых чудом осталась лишь одна женщина – Манганиния. Но именно ей, несчастной и одинокой аборигенке, предстоит стать для маленькой Джоанны проводником в таинственный мир аборигенов, во времена Сновидений. Манганиния не верит и не хочет верить в то, что ее народ ушел в никуда. Ведь она хранительница огня, а значит – хранительница жизни. По легенде аборигенов, огонь произошел от упавшей с неба звезды. «Два человека швырнули огонь, похожий на звезду – и он упал среди моих соплеменников… Два героя, подарившие людям моего племени огонь, теперь пребывают за тучами, в небесной выси.

В безоблачную ночь вы можете увидеть их – две звезды (Кастор и Поллукс) в созвездии Близнецов. Именно они принесли огонь и подарили его моим предкам»[61].

Огонь в культуре всех народов – это символ жизни, и Манганиния свое предназначение в жизни видит в том, что должна найти тех, кому сможет передать огонь жизни. Как и многие племена аборигенов, племя Поющей реки – кочевое. Лето они проводили в одном месте, ближе к зиме перебирались в другое, и сначала героиня верит, что своих соплеменников найдет на зимней стоянке. Но по дороге туда ее ждут новые и страшные открытия. Трупы родных и близких, среди которых и тело мужа – вот та ужасная реальность, с которой ей пришлось столкнуться. Но вера в потусторонний мир, где души умерших продолжат свое существование, помогают Манганинии не только исполнить погребальный ритуал, но и вопреки всему следовать предначертанному пути.

В этом путешествии ее сопровождает маленькая белая девочка. Их встреча и случайна, и как бы предопределена свыше. Во время прогулки с отцом и младшим братом, Джоанна впервые видит Манганинию и, не раздумывая, отправляется вслед за ней. Сначала этой аккуратной маленькой англичанкой в кружевном платьице и вышитых панталончиках движет лишь свойственное детям любопытство, но постепенно начиная понимать Манганинию, Джоанна открывает для себя новый мир. Превратившись вскоре в настоящую жительницу буша, усвоив

необходимые для выживания навыки, девочка перестает пугаться окружающей ее природы. Более того, обе героини становятся необходимы друг другу. Манганиния не раз приходит на помощь малышке, но и та в свою очередь, находит в себе мужество, чтобы спасти Манганинию из рук захвативших ее белых преступников. И по мысли авторов, не цвет кожи, не язык, на котором говорят эти две представительницы своих народов, не разный возраст определяют их общность.

Посвящая девочку в тайны жизни своего племени, рассказывая ей легенды своего народа, знакомя с традициями, ритуалами и законами жизни племени Поющей Реки, Манганиния тем самым передает ей эстафету нравственных принципов своего народа. И более того, обнаруживается, что эти принципы во многом вполне корреспондируются с законами морали белых. Так, когда девочка крадет кусок мяса, аборигенка объясняет ей, что воровать нельзя, ибо духи могут наказать за это. Но то же самое девочка слышала и из уст родителей. Как известно, «Не укради!» – одна из десяти заповедей христианства. И постепенно проясняется главная мысль авторов: между представительницами обоих народов гораздо больше общего, чем того, что их разъединяет. Путешествие Манганиии и Джоанны к Большой воде, к месту, где раньше зимовало племя – это своего рода путешествие к общим истокам. Наконец, осознав, что она последняя в роду, Манганиния в этой белокожей чужеземке видит свою надежду. Именно ей аборигенка передает свое умение, тайны мастерства. И это не акт отчаяния, а наоборот – осознание общности людей. Не случайны слова умирающей женщины, обращенные к девочке: «Смотри, молодая австралийка, что на самом деле представляет собой страна, которая постепенно становится твоей».

Открыв Джоанне секреты хранительницы огня, Манганиния дает ей в дар нечто большее: любовь и понимание сурового края, новой родины девочки.

Остров, где обитают духи умерших, священное место аборигенов – конечная цель их пути. И в финале картины Манганиния умирает не потому, что пришел ее срок, просто она слишком прочно связана со своим народом, чтобы жить без него. Прошлая счастливая жизнь приходит к ней из времени Сновидений: мелькают лица друзей, родных, мужа. Души умерших зовут ее к себе, и Манганиния, послушная их воле, уходит из этого мира в иной. Но если миссия Манганинии на земле выполнена, то ее правопреемнице еще предстоит долгий путь к своему народу, которому ей необходимо объяснить, что будущее нации – не в разобщении народов, населяющих этот

прекрасный и дикий край, а в их единстве.

Так, кинематографисты «новой волны» продемонстрировали новые подходы к этой сложнейшей социальной теме.

Проблема, исследование которой начал Чарльз Човел еще в 1950-е гг. в знаменитой ленте «Джедда», получила логическое и более серьезное продолжение в 1970-х гг. в австралийском кино.

Небезинтересно, что тема взаимоотношений коренного населения страны и белых пришельцев была подхвачена кинематографистами из других стран. И как это часто бывает, вновь прибывшим было легче понять происходящее, нежели людям, выросшим в уже сложившейся ситуации. Быть может, именно поэтому такое впечатление на австралийцев произвел выход на экраны фильма «Там, где мечтают зеленые муравьи» (1984) немецкого режиссера Вернера Херцога.

Глава 9
О том, как умеют мечтать зеленые муравьи

Проблемы экологии, защиты окружающей среды, которыми он всегда интересовался, привели Херцога в Австралию. Наступление цивилизации на природу и ее гибель – вот главная идея картины, сюжет которой был подсказан Херцогу жизнью. В начале 1970-х гг. в австралийский суд с иском против горнорудной компании обратилось племя Риратьинга. Желая разрабатывать землю, исконно принадлежащую аборигенам, руководство горнорудной компании, не считаясь ни с какими доводами старейшин племени, попыталось насильственно прогнать племя с их земель. Тут, вероятно, еще раз стоит сделать уточнение, ибо если для европейцев понятие «землевладение» предполагает прежде всего использование территории с целью получения материальной выгоды, повышения благосостояния и преуспеяния, то для австралийских аборигенов – земля, это прежде всего, священное место, их корни, место, где жили их далекие предки, а сейчас обитают их души, место, где будут жить их потомки. Их «отношение к земле определяется религиозно-тотемически-ми функциями, духовной связью членов рода с расположенными на этой земле центрами тотемического культа»[62].

Именно этот случай и подтолкнул Херцога к созданию фильма. Дикая и прекрасная природа Австралии настолько потрясли воображение европейца, что сцены, где доминирует показ мощи и красоты природы, ее ни с чем не сравнимых пейзажей занимают в фильме не меньшее место, чем сам конфликт. И хотя проблема разрушения древней самобытной культуры под натиском цивилизации, проблема, касающаяся не только Австралии, но именно здесь, по мнению Херцога, она получила законченное развитие.

На земле, где (в картине Херцога – урановая) компания планирует начать разработку урановых копий, находится святилище родового культа, место, где обитают зеленые муравьи (отсюда и название фильма). И как объясняет в картине зрителям ученый-антрополог, это уникальные существа, реагирующие на изменение магнитного поля, существа, которые могут вызвать смерть. И самое главное, нарушение экологии этих мест чревато самыми серьезными катаклизмами. Но то, что понимают ученые, хотя тоже не до конца, и то, что кажется абсолютно естественным аборигенам, которые борются за сохранение земли в

неприкосновенности, защищая и культ своих предков и свою культуру, в глазах руководства компании выглядит дикостью и нелепым упрямством. Разумеется, силы неравны. С одной стороны – кучка аборигенов с их непонятными для европейцев культами и ритуалами, уходящими в глубь веков, с другой – мощная современная и богатая компания, к услугам которой и лучшие юристы страны, и поддержка общества, и, наконец, деньги и техника. Представители компании, конечно же, выигрывают иск в суде.

И вот мощные бульдозеры идут в наступление… Авторы мастерски строят эпизод. У зрителей создается ощущение, что на их глазах совершается самое настоящее убийство. Стонут, падая с огромной высоты, вековые деревья. «Вспоротая» гусеницами красноватая австралийская земля как будто окрашивается кровью. Раздается протяжный, исполненный безмерной тоски крик неведомой птицы.

Моральный итог подводят слова старейшины племени: «Как бы вы поступили, если бы снесли бульдозером вашу церковь.

Ваша цивилизация способна только разрушать и когда-нибудь природа отомстит Вам». Но пока счет не в пользу древней цивилизации. Не случайно Херцог вводит в фильм аборигена по прозвищу «Немой». Но герой не нем, он может говорить, но трагедия заключается в том, что никто и никогда не сможет понять его, ибо его язык – это язык вымершего племени. «Немой» – последний представитель народа, ушедшего в небытие. Для суда белых доказательства, представленные туземцами, смехотворны: реликвии племени и не более. Ведь для большинства белых – религия аборигенов лишь набор анимистических поверий, от которых давно было пора избавиться. В Австралии защитников прав аборигенов даже не раз пытались упрекнуть в том, что они «пытаются поправить подушку у умирающей нации» (об этом говорит Дж. Миллер в своей картине «40 тысяч лет сновидений» – И. З.).

Решение принято, и аборигенам, и зеленым муравьям необходимо искать для себя новое место. Финал фильма пессимистичен: на маленьком зеленом самолетике уцелевшие члены племени летят на Восток в надежде, что на новой земле племя сможет возродиться заново. Но их попытка обречена на неудачу: самолетик разбивается в горах, так и не достигнув цели. И уже мало верится в древнее предание аборигенов, что зеленые муравьи бессмертны и смогут восстановить разрушенную колонию и помочь аборигенам. И хотя все симпатии авторов безоговорочно отданы аборигенам, но Херцог не может не следовать правде жизни. Культура аборигенов обречена на

вымирание ходом истории. «Он объективно показывает основные причины угасания древнего мира: нарушение жизненного уклада аборигенов, невозможность в сложившейся ситуации соблюдать обряды, сохранять традиции, отсутствие понимания между европейцами и коренными австралийцами»[63].

Конечно, картина Вернера Херцога «Там, где мечтают зеленые муравьи» не может быть отнесена к заслугам национального кино, так же как вряд ли может считаться австралийской лентой. Но то, что немец Херцог смог увидеть самую больную для австралийского общества проблему и дать ей адекватное отображение на экране, не может быть обойдено вниманием. Впрочем, Херцог далеко не первый и не последний кинематографист из-за океана, которого привлекла возможность сделать фильм об этой необычной земле. К его чести надо признать, что он к этому отнесся гораздо более серьезно, нежели многие его коллеги, для которых Зеленый континент и по сей день прежде всего экзотический край, «страна кенгуру».

И даже не лишенная иронии сатирическая комедия Душа-на Маккавеева (бывшего югославского, а затем американского режиссера), высмеивающая процесс «американизации» австралийского общества в 1960-е гг. «Парень из компании «Кока-кола» (1984), так и не смогла избегнуть сложившихся штампов.

Рекламный агент из фирмы «Кока-кола», прибывший в Австралию продвигать свою марку, красивый белозубый (как и положено стопроцентному американцу) парень (в этой роли снялся известный актер Эрик Робертс) вскоре отбрасывает прочь высокомерное отношение к «этим сельским провинциалам», влюбляется в хорошенькую австралийку (Грета Скакки) и проникается уважением к ее добросердечным и жизнелюбивым соотечественникам. Однако вскоре фильм, первоначально задуманный как сатирический, где в качестве главной темы должно было быть противостояние «цивилизованных» Штатов и «провинциальной» Австралии, к финалу превратился в незамысловатую комедию с прекрасными видами и пейзажами страны, ее неповторимым колоритом. Зритель смог познакомиться и с жизнью «простых» австралийцев, понаблюдать за аборигеном, играющем на национальном музыкальном инструменте диджериду, подивиться на необычную фауну страны (коала, какаду, кенгуру – традиционный набор), полюбоваться флорой. Словом, «хорошо поехать туристом в Австралию!» и не более, таков был этот фильм, повторивший судьбу многих других лент, снятых иностранцами на Зеленом континенте, которые за красотой и экзотикой края не увидели (или не захотели увидеть) настоящих проблем страны.

Что же касается самих австралийских кинематографистов, то их творчество очень часто выходило за рамки чисто национальных тем. Несмотря на свою географическую удаленность от других континентов, Австралия никогда не вела изоляционистскую политику, активно принимая участие во всех мировых проблемах. Не удивительно, что и все политические и социальные потрясения 1960-х – 1970-х гг. не обошли стороной и Зеленый континент. Особенно это касается отношения австралийцев к угрозе третьей мировой войны, вероятность которой явственно ощущалась человечеством в семидесятые годы.

Вообще, тема «Термоядерная война и кинематограф Пятого континента» вполне могла бы стать предметом самостоятельного научного исследования, ибо, как это не покажется парадоксальным, несмотря на удаленность от Европы и Америки, где наиболее вероятен был атомный конфликт, австралийцы, которые, казалось бы, находились в гораздо более благоприятном и безопасном положении, крайне болезненно и остро прореагировали на возникшую в мире тревожную обстановку. Здравый смысл, всегда присущий этой нации, позволил австралийцам достаточно быстро уяснить, что в ядерном котле исчезнет с лица земли население всех континентов без исключения. Именно поэтому Австралия отказала США в просьбе разместить на территории страны ядерное оружие.

Совершенно естественно, что национальный кинематограф не мог не учесть пацифистских настроений общества, что и нашло свое отражение в ряде фильмов, из которых особо можно выделить два: «Последняя ночь» (1978, реж. М. Уильямс) и «Безумный Макс» (1979, реж. Дж. Миллер), ленты, вместившие и ожидание, и итоги случившегося мирового Апокалипсиса.

«Последняя ночь – драма, действие которой происходит в первый час вспыхнувшей ядерной войны, «Безумный Макс» – итог трагедии, жуткое фантастическое панно, вызывающее в памяти рисунки великого Франсиско Гойи: страшный, сумасшедший мир.

«Последняя ночь»… Уже само название картины как нельзя более точно отражает ее содержание. Четверо молодых людей, двое парней и две девушки, волей судьбы оказавшиеся в знаменитом концертном зале Сиднея, проводят вместе ночь перед гибелью. Занятия сексом и отчаяние, безудержное пьянство, попытки забыться с помощью «травки», недоуменное «Почему?» и беззащитно-детское «Спасите!!!» – все это предстоит пережить героям, прежде чем они поймут, что уже никто и ничто не в силах предотвратить неумолимо приближающуюся катастрофу. Какими далекими кажутся им теперь те проблемы, которые еще так волновали вчера: мальчишеское самоутверждение, девичьи слезы,

обиды на родителей, отсутствие денег на карманные расходы и т. д. Повзрослев в одночасье, герои не могут не задать друг другу вопрос: «Как могло это произойти?» И ясно, что переживи они этот кошмар, поверни время вспять, вероятно, они жили бы совсем по-другому. Но История, как известно, не знает сослагательного наклонения. И последняя ночь, самая длинная, но и самая короткая в жизни героев, подводит черту под существованием человека на Земле.

Спрятавшись в метро, вместе с другими, обезумившими от ужаса, сотнями соотечественников, герои, чтобы хоть как-то отвлечься, начинают петь, однако гул приближающихся самолетов и грохот рвущихся бомб прерывает песню на середине куплета.

Авторы сознательно сделали героями своей ленты обыкновенных, ничем не примечательных ребят. Как и миллионы их сверстников, они жили, не задумываясь, и более того, привычно и легко отмахиваясь от тех проблем, которые их окружали. И всем образным строем картины режиссер как бы призывал австралийцев, и в первую очередь молодежь, занимать более активную жизненную позицию. «Кто виноват в этом? Будь они прокляты!» – восклицает одна из девушек. Ее товарищи не в состоянии ответить на этот вопрос. Однако постепенно и к ним приходит понимание, что в происшедшем есть доля и их вины, это страшная кара за пассивность и легкомыслие. И если авторов картины, и прежде всего режиссера, можно упрекнуть в чисто профессиональных просчетах: неоправданных длиннотах, повторах, порой дидактичности и прямолинейности в подаче материала, то было бы несправедливо не отметить его искреннее стремление привлечь внимание общественности к этой проблеме. Не спекуляция на модной теме, но понимание личной ответственности каждого за судьбу планеты – это стремление Уильямса было очевидно. Беречь мир надо сейчас, и задумываться над его судьбой необходимо сегодня, а не тогда, когда наступит действительно последняя ночь – так прочитывалась главная идея картины.

Но если героям фильма М. Уильямса не дано пережить термоядерную войну, то Максу, герою картины Джорджа Миллера «Безумный Макс», режиссер «подарил возможность» увидеть воочию конец света, и именно эту австралийскую ленту ждал огромный кассовый успех по обе стороны океана.

Сразу надо оговориться, что сегодня в кино плодотворно трудятся два режиссера, чьи имена полностью идентичны. Правда, один Джордж Миллер из Шотландии, другой – из Австралии, что, впрочем, никак не мешает критикам и

журналистам постоянно их путать.

«Австралийский» Миллер пришел в кинематограф довольно поздно. Окончив медицинский факультет университета в Южном Уэльсе, он достаточно быстро стал преуспевающим врачом-практиком, но затем увлечение кинематографом победило. Миллер еще некоторое время совмещал работу на медицинском поприще с учебой, на сей раз на режиссерском факультете Мельбурнского университета, но затем полностью посвятил себя кинематографу. Накопив необходимую сумму для первой постановки, вместе со своими единомышленниками продюсером Байроном Кеннеди и актером Мэлом Гибсоном он снял малобюджетный фантастический боевик «Безумный Макс» (1979). Надо признать, что ошеломляющий успех фильма на первых порах обескуражил даже самих создателей. Картина не только окупила затраты, но и принесла немалый доход в прокате в Австралии и далеко за ее пределами.

Главному герою ленты (Мэл Гибсон) предстояло не только увидеть конец света и пережить термоядерную войну, но и стать своеобразным мессией для кучки одичавших и отчаявшихся, тех, кому суждено остаться в живых. Умелое соединение волнующей всех людей без исключения темы войны и незаурядной фантазии автора – вот основные слагаемые успеха картины. В самом деле, мир после термоядерной катастрофы, каким он предстает перед зрителями, поражает прежде всего своей необычностью (что, кстати, не потребовало от Миллера никаких финансовых затрат): безбрежная красноватая пустыня с редкими оазисами жизни, грандиозные свалки, где брошены теперь уже никому не нужные автомобили, и бесконечные дороги, ведущие в никуда.

Но самое главное – люди. Часть из них, растеряв блага цивилизации, быстро превратились в толпу воинствующих хулиганов, пытающихся продлить собственную жизнь за счет других. Украшенные многочисленными цепями, с огромными пышными султанами из волос (мечта мальчиков-панков), оседлав размалеванные машины и мотоциклы, они, как стая хищников, набрасываются на любого, кто окажется слабее их.

Другие, обладая хитростью и изворотливостью, стремятся на обломках разрушенного мира создать новую цивилизацию, цивилизацию пародийную, но и страшную – «город счастья» с собственной энергетической станцией, которая работает (как бы это выразиться поизящнее) на экскрементах; принимают к себе тоже лишь тех, кто может быть им полезен.

И наконец, третья, самая многочисленная, но и слабая группа людей, кто пытается сохранить в себе остатки человечности и милосердия, но они практически оказываются бессильны против

бесчинствующих врагов. Именно к ним на помощь и приходит Макс. Бравый полицейский в прошлом, он и в этот ирреальный мир приносит былые навыки бесстрашного укротителя преступников. Как и его многочисленные собратья по жанру боевиков, Макс немногословен, он, прежде всего, человек действия. Но именно сила его кулака, умение обращаться с оружием и оказываются столь востребованными сейчас. И трудно сказать, кто из воюющих более безумен в этом мире – Макс, прозванный так за свой резкий характер и необузданный нрав, или те, кто его окружают – правители «города счастья», где все, в том числе человеческая жизнь, продается и покупается, жрецы новоявленной секты, проповедывающие «смерть во имя спасения», или одичавшие «рокеры». Как раз, пожалуй, именно Безумный Макс и его свихнувшийся друг-изобретатель, летающий вслед за ним на странном сооружении – гибриде планера, велосипеда и помела, обнаруживают здравый смысл, становясь на сторону обездоленных и беззащитных, помогая им и внушая надежду на будущее.

Несмотря на фантастичность сюжета, все происходящие в фильме события прекрасно укладываются в рамки жанра традиционного боевика: герой-одиночка, защищая слабых и восстанавливая попранную справедливость, побеждает сильных и многочисленных противников для того, чтобы в финале исчезнуть в дали (а затем, в следующей серии, вновь сражаться со злом). Однако, отмечая очевидную склонность Миллера к внешним эффектам, стремление снять яркий, захватывающий и динамичный боевик, режиссеру тем не менее удалось и другое – создать особую атмосферу фильма, показать ужас, охвативший землю после катаклизма, и отчаяние живых, которые действительно завидуют мертвым, передать чувство острой ностальгии по утраченному миру. И быть может, именно эта атмосфера, мастерски созданная профессиональным режиссером, в значительной степени и обусловила успех картины, ибо не будь ее, фильм легко мог бы стать австралийским перепевом бесконечных американских лент о бесстрашных стражах порядка. И здесь, бесспорно, можно видеть влияние мастеров «новой волны» австралийского кино и прежде всего Уэйра на творчество Миллера. Ибо, именно в умении создать на экране причудливый мир, где реальность смыкается с ирреальностью, австралийским кинематографистам найдется мало равных в мире.

Так или иначе, картина имела огромный успех в мире, и теперь уже не австралийцы копировали американских режиссеров, а те не считали зазорным для себя использовать опыт кинематографистов Зеленого континента. К примеру, в ленте

Джона Карпентера «Побег из Нью-Йорка» (1981) можно было заметить прямые цитаты из картины Джорджа Миллера.

Естественно, после громкого успеха своей первой ленты, Миллер получил предложение продолжить тему Безумного

Макса, и в 1980 году он делает вторую серию «Безумный Макс II. Воин дорог». И вновь фантазия и профессионализм режиссера плюс потрясающая работа каскадеров приносят зрительский успех и, что не менее важно, более ста миллионов долларов дохода в международном прокате (только в Австралии картина собрала более 25 миллионов долларов).

Рецензии на картину были самые благожелательные, а французская критика даже усмотрела в ленте постапокалипсисческие мотивы. Так или иначе, но вторая серия ни в чем не уступала первой, что в кинематографе – явление не частое. Известно, что, как правило, продолжение зачастую лишь повторяет находки оригинала. В данном случае этого не произошло. Отдавая должное Миллеру, справедливости ради стоит признать, что немалая заслуга в успехе ленты принадлежала и исполнителю главной роли Мэлу Гибсону. И право же, этот актер заслуживает особого упоминания, ибо не пройдет и нескольких лет, как он станет сначала известным американским актером, а затем и режиссером, причем обладателем высшей премии американской киноакадемии «Оскара».

Вот основные вехи его творческого пути. Гибсон не коренной австралиец. Он родился в США, но когда Мэлу, шестому из одиннадцати детей Гибсонов, исполнилось 12 лет, его семья переехала из Америки в Австралию. Юноша мечтал о профессии журналиста и менее всего – о карьере актера. Однако его сестра решила по-иному и в тайне от брата направила прошение от его имени на актерский факультет Австралийского национального института драматического искусства. Неожиданно для себя Мэл с успехом сдал все вступительные экзамены и был принят в институт. Вскоре незаурядные способности студента обратили на себя внимание, и уже в 1977 г. Гибсон дебютировал в легковесном «пляжном» фильме «Летний город». Эта картина не принесла ему известности, однако заставила австралийских режиссеров обратить внимание на красивого высокого парня с ярко-голубыми глазами.

Подлинный успех пришел к нему с участием в фильме «Безумный Макс» Джорджа Миллера, о котором уже упоминалось.

Следующая роль – чудак Тим из одноименного фильма (1979) Берстелла – подарила Гибсону премию австралийского института кино и закрепила его репутацию серьезного профессионала. Но

для зрителей он еще долгое время оставался, прежде всего, бесстрашным Максом.

Его Макс, сильный, уверенный в себе, а главное – сохранивший в хаосе безумия, охватившего растерянных обывателей, железную волю, рассудок и желание восстановить порядок, по сути оставался излюбленным персонажем многочисленных приключенческих лент, героем-одиночкой, которого легче убить, чем заставить поступиться принципами. Международный успех лент о Максе принес Миллеру и Гибсону приглашение работать в Голливуде, от которого они оба не отказались.

Глава 10
О том, что вновь пришла зима наших надежд

А их коллеги, оставшиеся на родине, также сделали для себя важный вывод, что широкое признание их картин может обеспечить, прежде всего, обращение к темам, которые в равной степени волнуют все международное сообщество. И одной из таких проблем стали леворадикальные выступления молодежи, категорически не согласной жить по законам старшего поколения, пик которых как раз и пришелся на этот период, что, естественно, незамедлительно нашло свое отражение в работах австралийских кинематографистов. Особенно это было заметно в работах режиссеров так называемого карлтонского кино (Карлтон – одна из окраин Мельбурна), снимавших свои картины при помощи Экспериментального фонда на 16 мм пленке. И самым интересным кинематографистом «карлтонского» направления был, бесспорно, Джон Дайген. Он родился в Лондоне в 1949 г., но поскольку его родители много путешествовали, то его детство прошло в Малайзии, а в Австралию он попал, уже будучи подростком. Еще в школе Дайген увлекся театром, сам играл на сцене. Но прежде чем прийти в кинематограф, окончил Мельбурнский университет, где учился на факультете философии и истории. Но в конце концов любовь к кино пересилила, и вскоре Дайген ушел в профессиональный кинематограф.

Уже его первые картины «Человек фирмы» (1975), «Правонарушители» (1976), «Из уст в уста» (1978), «Димбола» привлекли внимание критики необычностью темы. На фоне сытых преуспевающих героев многих развлекательных лент персонажи фильмов Дайгена поражали своей неприкаянностью и неустроенностью, неумением приспособиться и найти общий язык с окружающими. Они постоянно метались в поисках смысла жизни, вступали в молодежные леворадикальные организации, или поселялись в коммунах хиппи, но нигде не находили себя, и многие из них постепенно теряли связь с реальностью, уходя с помощью наркотиков и алкоголя в мир грез и фантазий.

Сам болезненно переживший «бурные 60-е», период молодежных бунтов и леворадикальных выступлений по всему миру, Джон Дайген хорошо понимал трагедию многих представителей своего поколения, тех, кто так и не смог смириться с крахом своих юношеских надежд и вписаться в общество «истеблишмента». Тема «потерянного поколения»

станет личной темой режиссера на долгие годы и «красной нитью» пройдет через многие его картины. Постоянно обращаясь к периоду 1960-х гг., режиссер стремился не только проследить судьбу своих героев на протяжении ряда лет, но и исследовать причины их неудач, попытаться объяснить, почему так, а не иначе сложилась их судьба. Справедливости ради стоит признать, что лучший фильм Джона Дайгена «Зима наших надежд», сделанный им в Австралии и вышедший на экраны в 1981 г., стал не только подведением итогов бурных 60-х, но во многом ознаменовал собой окончание «австралийского бума» в кино. Фильм представляет собой соединение прошлого, о котором зритель узнает из дневников Лизы, покончившей с собой, и современности, в которой живет ее бывший возлюбленный Роб (Брайан Браун). И контраст между «вчера» и «сегодня» огромен. «Вчера» – время юности героев – было периодом надежд на будущее изменение мира, крушением старых идеалов, временем бунта против общества «отцов». Главный герой фильма Роб Мак Грегор в те далекие 1960-е гг. учился в университете, мечтал стать политическим обозревателем, был лидером среди сверстников. Стоило этому высокому красивому парню бросить клич: «Мы против войны во Вьетнаме», как за ним, признанным студенческим вожаком, шли сотни девушек и парней. Роб активно участвовал во всех демонстрациях протеста, яростно обвинял старшее поколение в ханжестве, меркантилизме, равнодушии. Такой же была и его подруга тех лет Лиза. Но шли годы, и юношеский экстремизм уступил место конформизму, по мере роста материального благополучия героя бунтарские высказывания Роба постепенно сменились умеренной критикой, а потом и вовсе исчезли из его жизни. И хотя карьера Роба сложилось не совсем так, как он мечтал: деньги ему приносит не журналистская деятельность, а собственный книжный магазин, но в целом герой доволен своим положением.

В момент появления в его жизни Лу, бывшей подруги Лизы, он – вполне преуспевающий зажиточный обыватель, «бывший» красавец и сердцеед. Незаметно для самого себя герой постепенно отошел от юношеских идеалов и вполне комфортно ощущает себя в том обществе, против которого так протестовал в молодости. Не удивительно, что Лу (в этой роли снялась одна из лучших актрис не только австралийского, но и мирового кино – Джуди Дэвис) с трудом может поверить, что этот сытый равнодушный господин и порывистый искренний парень, о существовании которого она узнала из дневников умершей подруги, – одно и то же лицо. Она бросилась к нему в надежде найти родственную душу, ведь, по ее мнению, их связывают

любовь к умершей и их общее прошлое. Но для героя в его жизни нет места ни воспоминаниям, ни людям из «того времени». Лишь равнодушная вежливая фраза «В 60-е годы все на что-то надеялись, были другие времена» – вот и все, что он может ответить на попытку Лу рассказать ему о своем прошлом. Роб теперь живет только настоящим. Лу и Лиза же – прошлым. Так же как и он, они участвовали во всевозможных демонстрациях. Даже накануне своей смерти Лиза была в рядах протестующих против термоядерной войны. Она из тех, кто до конца своей жизни верит, что «мы дождемся счастливой судьбы. Нельзя смириться, нельзя плыть по

течению, мы должны действовать». Самым жестоким разочарованием Лизы стал ее разрыв с Робом. Для нее это нечто большее, чем прерванный роман. Его предательство и уход – это крушение не только личной жизни, но и всех идеалов, ради которых она жила. Не случайно, последний телефонный звонок отчаявшийся Лизы – к нему, не случайно именно у Роба ищет спасения от одиночества Лу. Но того Роба больше нет. Нет и Лизы, о которой лучше всего говорят ее стихи, оставшиеся в дневниках: «Я не верю, что настанет день. Жизнь за мной закрыла дверь» или «Час пришел, и я узнала, как сжигаются мосты». Каждый по своему, но оба героя картины, и Роб и Лу, переживают «зиму наших надежд». Он, став конформистом и циником, отказался от принципов и идеалов, она сохранила верность мечтам юности, но превратилась в изгоя.

Дайген отнюдь не стремится идеализировать героев. И несмотря на то, что Джуди Дэвис создает образ трогательной и наивной женщины, выброшенной на панель, режиссер не спешит «рисовать» героиню лишь светлыми красками. Она может быть порой вульгарной, грубой и смешной, нелепой женщиной сорока лет со своими нарядами хиппи и «фенечками» на руках. Но именно одиночество, неумение вписаться в общество, отчаяние и толкают ее к Робу в надежде, что с ним она может обрести будущее, не понимая, что ему она нужна лишь как источник информации, и статья, которую Роб пишет о Лизе – это, прежде всего, попытка оправдания собственной трусости и конформизма. В финале Лу, кажется, находит свое место – она вновь в рядах студенческой демонстрации, но Дайген опять же не спешит подарить надежду на хеппи-энд. Он сам чрезвычайно болезненно пережил трагедию поколения 60-х, и прекрасно отдает себе отчет в том, что все происходящее с героями действительно «зима наших надежд».

Между тем к началу 1980-х гг. австралийское «киночудо» обрело параметры средней кинематографии. Если вначале

идейно – художественные различия выявлялись только на уровне стиля, индивидуальной манеры, то теперь обнаружился водораздел между фильмами, решающими серьезные художественные задачи, и сугубо развлекательными, рассчитанными на нетребовательные вкусы. Началось местное производство фильмов насилия, секса, порнографии. Трудно не согласиться с мнением киноведа О. Сулькина, который так пишет о начале 1980-х гг. в австралийском кино: «Консервативное правительство М. Фрейзера, пришедшее на смену лейбористам, подкорректировало существовавшую систему льгот и стимулов, придав ей откровенно коммерческий, если не сказать деляческий, характер, что, впрочем, вполне соответствовало общему политико-экономическому стилю нового кабинета, сделавшему ставку на иностранные инвестиции и оживление инициативы частного сектора внутри страны. Для привлечения частного капитала были введены еще более крупные налоговые льготы. Доллары рекой потекли в киноиндустрию. Но эта инициатива вызывала и эффект бумеранга. Чтобы льготные условия вступили в силу, фильм должен быть закончен в том же финансовом году, что и начат. Этот запрограммированный цейтнот вызвал массовый урожай худосочных, торопливых, наспех смонтированных опусов, которые по всем юридическим меркам соответствовали условиям получения экономических привилегий, только одному условию не соответствовали – это были художественно слабые фильмы»[64].

Вот как эту ситуацию объяснял один из известных австралийских продюсеров Э. Элисон: «Теоретически все это хорошо, на практике, к сожалению, – нет. Если вы предлагаете идею или сценарий с сильным социальным зарядом, критические по отношению к реальностям австралийской жизни мотивы, то наверняка встретите настороженность или опаску. А если у вас за плечами участие в антивоенном движении, прошлое радикала, выступавшего с критикой правительства, считайте, денег на фильм не дадут. А в то же время кинокомиссия поощряет множество развлекательных, пустых фильмов самого дурного пошиба»[65].

На рубеже 1970-х – 1980- х гг. критики заговорили о закате «киночуда», о кризисе «новой волны». «Публика хотя и не отвернулась от доморощенных лент, но утратила к ним восторженное отношение. Сыграла свою роль и экспансионистская политика англо-американских монополий: австралийские фильмы вновь, как и в предыдущие десятилетия, стали фигурировать в прокате на вторых, а то и на третьих ролях. Произошло и перенасыщение достаточно ограниченного рынка –

выход на экраны 30 фильмов в год оказался явно избыточным, непосильным для кинопромышленности, для рынка страны с 15-миллионным населением»[66].

Однако и здесь сработал «закон маятника». После резкого взлета интереса к австралийскому кино в мире наступил закономерный спад, объясняемый, как уже приведенными выше причинами, так и бурным наступлением видео. (О темпах распространения видео в 1980-е гг. свидетельствует тот факт, что именно Австралия располагает самым большим рынком видеозаписей в мире, обгоняя в этом даже США.) Высокий жизненный уровень позволил австралийцам иметь дома помимо уже привычного телевизора еще и видеомагнитофон.

Но как маятник, в строгом соответствии с законами физики, обязательно приходит к средней точке, так и национальная кинематография Зеленого континента уже к началу 1980-х гг., начала вновь завоевывать утраченные позиции. И не правы были те критики, кто поспешил заговорить о кризисе национальной кинематографии. Да, 1980-е гг. австралийская кинопромышленность начала не столь триумфально, как предыдущее десятилетие, но нельзя забывать и о том, что в этот период к ней стали предъявляться и гораздо более высокие требования, чем раньше. Если какие- то десять лет назад каждый самостоятельный опыт обязательно встречал восторженный прием критиков, которые с гордостью новоиспеченных родителей приветствовали первые самостоятельные шаги «дитяти», то новое десятилетие заставило изменить представления и оценки. Австралийское кино выросло «из пеленок» и, рассматривая его как серьезную зрелую и профессиональную кинематографию, критика справедливо потребовала от него не только мастерства авторов, но и значительности тем, оригинальности замысла, сложности формы. В своем максимализме зрители и журналисты порой бывали нетерпимы к просчетам режиссеров. И малейшая неудача, от чего не застрахован ни один кинематографист, в начале 1980-х гг. рассматривалась как трагический провал, которому нет оправдания.

Такая крайность, когда после долгих лет неумеренного восхваления наступил период жестокой, неумолимой критики, конечно же, не могла способствовать улучшению положения в национальной кинопромышленности.

Если учесть, что именно в этот период страну покинул целый ряд талантливых кинематографистов, и в кино пришла плеяда молодых и неопытных новичков, австралийскому кино, как никогда раньше, была нужна дружеская поддержка зрителей и прессы. Серьезный анализ, строгий разбор просчетов и ошибок,

но и умение увидеть положительные черты, которые, бесспорно, были в лучших работах того периода – такая позиция представляется гораздо более плодотворной.

Более того, за эти два десятилетия в национальном кино было сделано много интересных лент. Пионеры «новой волны» показали путь, по которому уверенно пошли их последователи.

Глава 11
О том, почему необходимо разбудить спящую собаку

Интересно, что новозеландское кино повторило историю австралийского кинематографа почти с фотографичной точностью.

В 1978 г. правительство учредило при министерстве искусств Новозеландскую комиссию по кино, целью которой стало «поощрение, а также участие и содействие в производстве, распространении и показе кинофильмов **со значительным новозеландским содержанием».** И хотя средства, которыми располагала комиссия, были весьма скромны (около 700 тыс. долларов), для новозеландского кино ее деятельность трудно переоценить, ибо основными направлениями работы стало предоставление субсидий для разработки сценариев и, самое главное, – экспорт новозеландских фильмов в другие страны, что позволило не только окупать затраты, но и получать прибыль, столь необходимую для расширения кинопроизводства. Кроме того, новозеландцам было на кого равняться: их ближайшие соседи – австралийцы благодаря подобным мерам уже пожинали первые плоды успеха отечественных фильмов за рубежом. Оценивая достижения австралийского кино, новозеландцы сделали крайне важный для себя вывод: уступая иностранным компаниям в профессионализме, техническом оснащении, они могли «побить» европейцев и американцев национальной самобытностью, важностью и актуальностью тематики, оригинальностью режиссерских решений. И как только эта простая истина была осознана, результат не замедлил сказаться. Документальные фильмы, вышедшие на экраны 1978–1982 гг., привлекли внимание отечественного зрителя постановкой проблем, которые по-настоящему его волновали, а для иностранцев таили элемент экзотики: «Водный цикл» – о неправильном использовании водных ресурсов страны (премия на МКФ в Корне, 1978), «День «Бахине» – о катастрофе новозеландского межостровного парома, «На берегу» – туристический фильм об аборигенах и первых поселенцах отдаленных уголков Новой Зеландии, «План» – об условиях труда сельскохозяйственных рабочих, «Дом колониальной куклы» – сатира на викторианские настроения, «Дети мглы» – о жизни племен маори и тюхок.

Не менее интересно проходил процесс и «национализации»

в игровом кинематографе. В 1970-х гг. было выпущено 14 художественных фильмов. И хотя далеко не все они заслуживают серьезного анализа, однако можно наверняка сказать, что за какую бы тему не брались новозеландские режиссеры, основа их картин – борьба за свое достоинство, за самостоятельность в решении судьбы. Взаимоотношения личности и общества, степень свободы и несвободы индивида – краеугольный камень большей части новозеландских фильмов этого периода. Именно это и привлекает к ним столь пристальное внимание как отечественного зрителя, так и иностранного, ибо тема эта носит общечеловеческий характер.

Решенная на новозеландском материале, эта проблема интернациональна в своей основе. Именно поиски человеком своего «я» стали своеобразным «поунаму» – счастливым талисманом, найденным кинематографом, тем самым магическим кристаллом, который новозеландскому кино открыл широкие горизонты.

Все критики единодушно сходятся в том, что «прорыв» новозеландского кино на мировой экран начался с фильма режиссера Р. Дональдсона «Спящие собаки». Этой картине суждено было стать самым знаменитым фильмом страны в 1970-е гг… Уже хотя бы поэтому имеет смысл более подробно проанализировать причины столь беспрецедентного успеха ленты, представленной на суд зрителей никому не известным дебютантом. Однако именно Роджер Дональдсон был первым новозеландским режиссером, который заставил мировую критику с изумлением констатировать, что кино «страны на краю света» не только существует, но и способно создавать незаурядным картины. И дело здесь не только в высоком профессионализме режиссера и сценаристов (правда, надо отдать им должное – картина сделана динамично, смотрится с неослабевающим вниманием, а сцены погони и перестрелок ни в чем не уступают заокеанским образцам). Но «Спящие собаки» привлекли внимание не этим. Уж чем-чем, а остроумными лентами, в которых непобедимые киногерои стреляют, дерутся, устраивают засады и т. д., сегодня никого не удивить.

Гораздо более ценным стала социальная направленность ленты. И хотя авторы несколько оговаривают, что на экране – утопия, зритель легко угадывает страшную реальность и возможность воплощения вымысла в жизнь. Да и так ли уж далеки от реальности заявления по телевидению премьер-министра, с которых начинается фильм, о том, что единственным ответом правительства на конфликт с профсоюзами будет применение силы? Разве события, которые в то время

происходили в самой Новой Зеландии, где полиция разгоняла ударами дубинок и слезоточивым газом студенческие демонстрации, были менее страшны, чем перипетии самой мрачной утопии, которую рисует Р. Дональдсон в своем фильме?! А то, что происходит на экране, действительно чудовищно в своей основе: практически молниеносно государство, которое гордилось демократией, вольнодумством своих граждан, превращается в мрачный фашистский застенок, где физическому уничтожению подлежат все инакомыслящие. Но все это впереди… А пока главный герой ленты, не случайно имеющий самую распространенную англосаксонскую фамилию – Смит и наделенный типичной для этой нации внешностью (актер С. Нил), что позволяет рассматривать его как одного из многих, переживает свою личную трагедию, которая волнует его неизмеримо больше, чем «вся эта политика». Разрыв с женой, попытка найти покой на пустынном островке, желание обрести равновесие – все это для Смита гораздо более актуально. Однако герою не удается ни «отсидеться» на своем островке, ни уединиться. Жизнь, независимо от его желаний, втягивает Смита в такой круговорот событий, из которого не выбраться и более решительному человеку. А Смит отнюдь не герой, он действительно один из толпы и, как это подчеркивает режиссер, не стремится как-либо «выделяться». Но в том, что происходит в стране, немалая вина и «Смитов», ибо их постоянное стремление «оказаться с краю», «отмолчаться» и «не заметить» и приводит, по мысли авторов, к фашистской диктатуре. В конечном итоге Смит сделает свой выбор – выбор честного человека, который встанет с оружием в руках против жестокости и бесчеловечности, но для «пробуждения» герою придется пройти долгий путь обид, унижений и издевательств. Жертва ошибки (на островке, где скрывается герой, найдено оружие и взрывчатка), Смит не в состоянии доказать свою невиновность, сначала ведет себя совсем не по-геройски. Он бежит, прячется, и единственное его желание – уцелеть, остаться вне борьбы.

Однако жизнь распоряжается по-иному. Главному герою все равно приходится выбирать: остаться с наемниками, теми, кто безжалостно расправляется с противниками режима, или стать оппозиционером, как это уже сделали его бывшая жена Глория и ее друг Буллен. Смит выбирает последнее. И хотя в финале его ждет смерть, он ни разу не пожалеет о принятом решении. Герой поневоле становится героем в полном смысле этого слова. Из «спящей собаки», которая была равнодушна ко всему происходящему, Смит превращается в человека, сознательно предпочитающего смерть позорному существованию. Да, идейно

он далек и от Буллена, от его товарищей, однако жажда справедливости, чувство собственного достоинства, наконец, человечность подсказывают Смиту единственно правильное решение. И смерть его в финале не бессмысленна, ибо, может быть, гибель Смита «разбудит» других, тех, кто предпочел тихий уют мещанского существования и своим равнодушием поощрил кровавого диктатора.

Узнаваемость ситуации, обостренность социальных и экономических противоречий в самой Новой Зеландии (да и других капиталистических странах) сразу же выдвинули фильм Р. Дональдсона из разряда фантастических в категорию политических картин. Предупреждая об опасности фашизма в наши дни, режиссер говорил об общей ответственности за все происходящее, о том, как важно вовремя «проснуться» и действовать…

Несмотря на множество недостатков, свидетельствующих о неопытности режиссера, тема фильма не могла не заинтересовать прокатчиков из других стран, и в результате именно лента «Спящие собаки» стала первой новозеландской картиной, попавшей на экраны Америки.

Вдохновленный первым успехом, Дональдсон делает свой следующий фильм «Дворец крушений» (1981). На сей раз, в центре повествования оказался человек, находящийся на грани нервного срыва. Бывший гонщик, а ныне владелец склада разбитых автомобилей, предназначенных на утилизацию, он тщетно пытается уйти от осознания полного жизненного краха. Мучительный разрыв отношений с женой, закончившийся ее уходом, похищение дочери, попытки как-то наладить быт – все это предстоит пережить герою. Сквозная метафора (разбитые автомобили – разбитая жизнь), непривычно резкая стилистика ленты, жесткие эротические сцены пришлись по вкусу не только новозеландской, но и американской публике. Пресса с восторгом писала о появлении в Новой Зеландии интересного и яркого режиссера, а американские продюсеры поспешили пригласить Роджера Дональдсона в Голливуд. Как и следовало ожидать, Дональдсон согласился на переезд в Штаты. Его последней лентой, снятой на родине, стал триллер «Чокнутый» (1983), в котором, режиссер стремился доказать, что и в этом жанре он ни в чем не уступает американским постановщикам. Однако история борьбы «настоящих» парней со злоумышленниками, грозящими взорвать вулкан, в случае, если не получат требуемый выкуп, оставила зрителей по обе стороны океана равнодушными. Лента получилась скучноватой, да и откровенно вторичной. Тема террористов уже была разработана в десятках картин, и ничего

нового в эту проблематику новозеландец Дональдсон внести не смог. Картину ждал полный провал в прокате, что, впрочем, не помешало представителям фирмы Дино Де Лаурентиса предложить Дональдсону снять очередную (третью по счету) версию из истории британского флота, известную, как мятеж на Баунти. Все последующие картины режиссер делал за рубежом, и разговор об этом еще предстоит.

Но именно работам Роджера Дональдсона суждено было совершить «прорыв» новозеландского кино в мировой прокат и заставить критиков и зрителей более пристально вглядываться в процессы, происходящие в кинематографе этой далекой страны.

И все же основные достижения новозеландцев пришлись на более поздний период. Практически до начала 1980-х гг. вся прокатная сеть находилась в руках иностранных кинокомпаний: так, кинотеатры «Амальгамейтед» контролировались компаний «XX век – Фокс», «Акеридж-Одеон» – на 50 % студией «Рэнк» и т. д. А если на экранах в огромном потоке американских и английских фильмов (как правило, трех-пятилетней давности) и мелькали картины, в которых Новая Зеландия значилась сопродюсером, то понимать это надо было так: для съемок фильмов использовались бесплатные прекрасные пейзажи страны, павильоны национальной студии и дешевый технический персонал. И не более того.

Однако, как это ни покажется парадоксальным, но те же причины, благодаря которым продолжался так долго застой в национальном кино, вызвали впоследствии и его оживление. Как отмечал веллингтонский режиссер Д. Барнет, первые кинофильмы в середине 1970-х гг. появились, прежде всего, благодаря кризису, который произошел в это время на национальном телевидении. В тот момент, когда новозеландское кино дошло до последней черты, просьбы кинематографистов и призывы общественности, наконец, были услышаны.

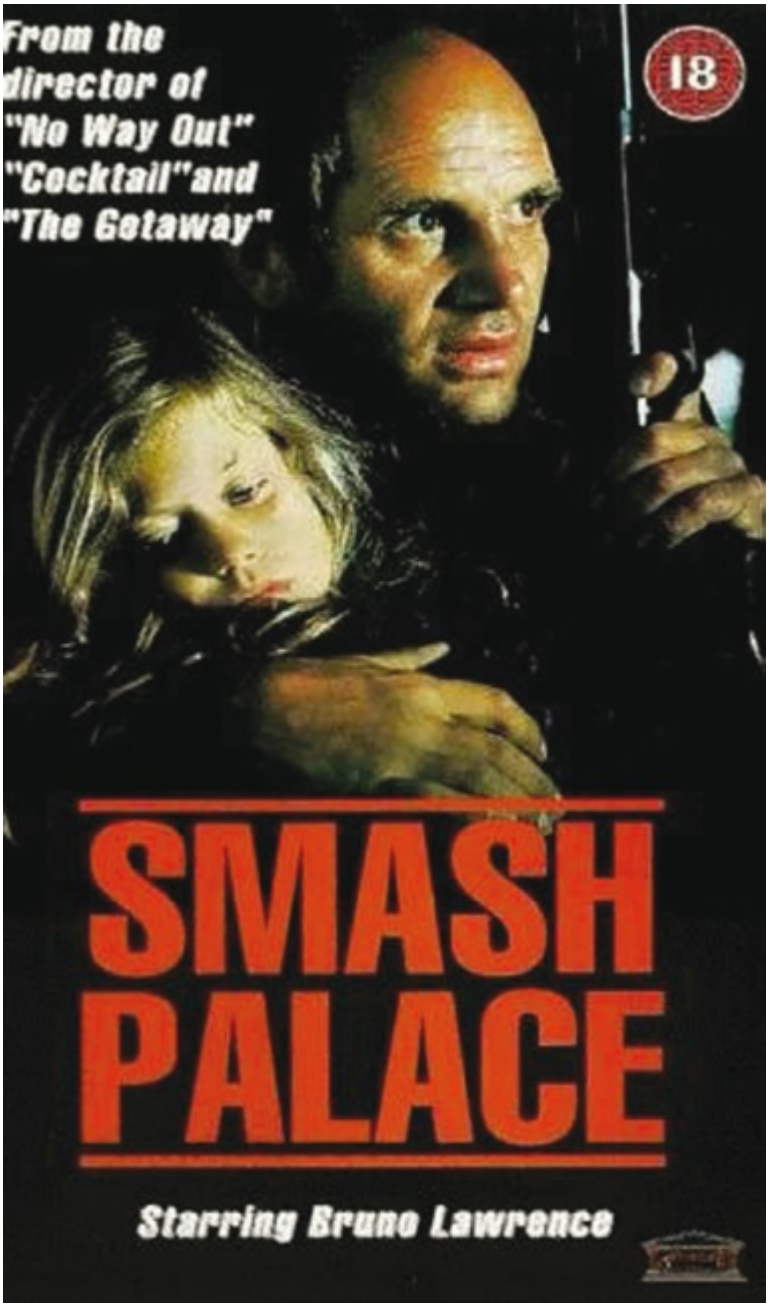
Кадр из фильма «Последняя волна», режиссер П. Уэйр, 1977

Кадр из фильма «Кадди», режиссер Д. Кромби, 1976

Кадр из фильма «Приключения Барри Маккензи», реж. Б. Бирсфорд, 1972

Кадр из фильма «Песнь Джимми Блэксмита», режиссер Ф. Скепси, 1978

Кадр из фильма «Безумный Макс», режиссер Дж. Миллер, 1979



Постер к фильму «Дворец крушений» Р. Дональдсон, 1981

Постер к фильму «Манганиния», режиссер Дж. Хоней, 1980

Кадр из фильма «Моя блистательная карьера» режиссер Дж. Армстронг, 1979

Кадр из фильма «Пикник у Висящей скалы», режиссер П. Уэйр, 1975

Кадр из фильма «Пикник у Висящей скалы», режиссер П. Уэйр, 1975

Часть III
Там, где находится край света

Глава 1
О том, как Данди «Крокодил» всех проглотил

Начало 1980-х гг. в австралийском кино совпало с периодом массового отъезда из страны талантливых и уже зарекомендовавших себя режиссеров, актеров, операторов. Причем, уезжали в основном те, кто и сформировал костяк «новой волны»: Брюс Бирсфорд и Фред Скепси с 1982 г. работают в США. Еще раньше там обосновался «режиссер № 1» австралийского кино Питер Уэйр. Подписала контракт с киностудией «Парамаунт» Джиллиан Армстронг, покинули родину Джон Дайген и Ричард Франклин, Филлип Нойс и Джордж Миллер, Филлип Мора и Пол Кокс. При желании этот список иммигрантов может быть продолжен.

Заметно поредели и ряды ведущих австралийских актеров. Американский кинематограф предложил свое гостеприимство Николь Кидман, Джуди Дэвис, Мэлу Гибсону, Брайану Брауну, Элен Морс, Уэнди Хьюз, Гаю Пирсу, Кэрри Фокс и многим другим. А через несколько лет вслед за своими коллегами за океан отправились и молодые кинематографисты, только начинающие карьеру.

Эти процессы, естественно, рождали большие опасения за будущее национальных кинематографий. И многие киноведы были всерьез, и не без оснований, обеспокоены создавшимся положением. «Новое десятилетие погасило и надежды на дальнейший подъем австралийского кинематографа. Лидеры «австралийской волны» переехали в Европу или в Голливуд. Экономический кризис 1980-х гг. и отказ либерального кабинета оказывать кино поддержку привели к очередному падению кинопроизводства. Само собой, прокатчики рисковали вкладывать деньги лишь в коммерчески выгодные проекты или в постановки иностранцев»[67].

Действительно, на первый взгляд, начало 1980-х гг. в австралийском кино выглядело малообещающе. Ведь даже те, кто первое время еще оставались на родине, зачастую уже на стадии сценария для нового фильма заранее планировали в случае кассового успеха картины приглашение в Голливуд и свой отъезд.

Пожалуй, самым ярким примером именно такого прагматического подхода к кинематографу стала лента «Данди по прозвищу «Крокодил» (1986, реж. П. Файман). Впервые за всю

историю австралийского кино, фильм, сделанный на национальной студии, не только с успехом демонстрировался во многих странах мира, но и стал чемпионом проката в таких кинематографических державах, как Англия, Франция и, наконец, в самих Соединенных Штатах, где, как известно, иностранные картины обычно попросту игнорируются зрителями. И у себя на родине картина установила своеобразный кассовый рекорд, кстати, до сегодняшнего дня непревзойденный – 74,6 миллионов долларов – цифра огромная для Австралии.

Длительная и изнурительная борьба с заокеанскими кинокомпаниями увенчалась пусть краткосрочным, но громким триумфом. «Крокодил Данди», поистине железной хваткой вцепившись в кошельки зрителей, принес своим создателям огромные барыши, громкую славу и… бесконечную благодарность тысяч австралийцев, благодарность, которая носила не только платонический, но и вполне материальный характер.

«Крокодил» оказался гораздо более действенной рекламой австралийских красот, нежели самые яркие туристические буклеты. Никогда еще за всю историю своего существования страна не переживала такого туристского бума, как после демонстрации фильма за рубежом: десятки тысяч богатых янки, изменив «старушке Европе», кинулись в поисках новых острых ощущений к берегам далекого континента. Радуясь, что их мнение об австралийцах как о «милых чудаках, говорящих на столь странном английском языке», нашло столь полное подтверждение в картине П. Файмана, автора «Крокодила Данди», многие американцы даже не подозревали, что на самом деле пали жертвой в небезызвестной игре «поддавки».

Взяв за основу традиционную схему голливудских фильмов 1930-х гг.: миф о простом пареньке, покоряющем Америку (к примеру, картины «Мистер Дидс переезжает в город», «Мистер Смит едет в Вашингтон» и другие), оснастив ленту изрядной долей «австралийской экзотики», дебютант в художественном кинематографе Питер Файман – режиссер картины и Пол Хоган – «звезда» национального телевидения и исполнитель главной роли сорвали огромный куш в этой лотерее успеха. Верно уловив ностальгию зрителей «по добрым старым временам», когда «хеппи-энд» был обязательным атрибутом фильма, авторы «Крокодила» создали еще один вариант киносказки. Определить жанр ленты – занятие абсолютно бесперспективное, пожалуй, легче назвать незадействованные жанры: столь многообразна и пестра картина. Свою основную задачу авторы фильма видели в том, чтобы максимально удовлетворить все вкусы, учесть всевозможные пожелания.

Вы любите приключенческие фильмы? Пожалуйста: бесстрашная, неопытная (и, конечно, очаровательная) журналистка (Линда Козловски) в поисках сенсации прямо из комфортабельного кабинета редактора в Нью-Йорке попадает в австралийский буш, где ее ждет множество небезопасных приключений, одно из которых – нападение гигантского крокодила —, могло бы закончиться для героини трагически (если бы не своевременная помощь бесстрашного Данди).

Но может быть, вы предпочитаете романтические и сентиментальные истории о любви? Что ж, и в этом случае вы не разочаруетесь: прелестная девушка (по «странной» случайности оказавшаяся дочерью миллионера) выгодному браку с главным редактором газеты предпочитает роман с бедным, но благородным охотником из буша.

Если вы любитель комедий, то фильм подарит вам немало веселых минут, когда можно будет от души посмеяться над теми забавными недоразумениями, которые поминутно происходят с провинциалом Данди в огромном городе.

И наконец, вы – сноб, и решительно не согласны расценивать всерьез предлагаемую Вам сусальную сказочку, но и это учтено. Пол Хоган – действительно талантливый актер и виртуозно ведет свою роль: за маской простачка, «рубахи-парня» Данди все время проглядывает личность актера, с его чуть ироничной манерой подачи материала; кажется, что Хоган время от времени как бы обращается к зрителю и подмигивает ему: «мол, мы-то с Вами прекрасно понимаем, в чем тут дело, не надо принимать всерьез происходящее – это лишь пародия, однако не стоит разочаровывать других». Не преуменьшая заслуг самого Хогана, отметим лишь, что созданный актером образ Данди так же не нов, и в достаточной степени традиционен для австралийской комедии. Подобные персонажи появлялись на экране с завидным постоянством, начиная от семейки простаков Хейсидов, «поселившихся» на экране благодаря Бомонту Смиту еще в эпоху немого кино, и кончая лохматым чудаком Барри Маккензи, рожденным фантазией Брюса Бирсфорда.

Удачное соединение привычных стереотипов австралийского и американского кино дало прекрасный результат. Никоим образом не покушаясь на традиционные американские святыни, умеренно покритиковав мелкие недостатки жизни в большом городе, куда волею случая попадает герой, авторы фильма без устали (но чуть-чуть с улыбкой) провозглашают столь милый и дорогой для сердца американцев постулат: «Америка – страна равных возможностей для всех». А поэтому не стоит удивляться, что бедный парень покоряет сердце богатой наследницы, а

большинство окружающих его людей, пусть и принадлежащих к разным социальным кругам, одинаково добры и сердечны: и негр – шофер, спасший Данди («из хорошего и могучего племени гарлемских драчунов»), и заботливый полицейский, доставивший незадачливого путешественника верхом на лошади прямо к гостинице, и таксист, сразу же пригласивший одинокого героя выпить «на брудершафт», многие, многие другие. Даже папаша-миллионер – отнюдь не традиционный злодей, он лишь беспокоится о счастье дочери, и свои сомнения выражает одним робким вопросом: уверено ли его своевольное чадо «в правильности выбора?!»

Впрочем, для того, чтобы понять причины столь громкого, если не сказать ошеломляющего триумфа картины, вероятно, недостаточно лишь краткого пересказа. Ведь многие режиссеры и до «Крокодила» и после не раз прибегали к тем же рецептам популярности, но безуспешно. Так в чем же дело? Почему именно этой, вроде бы крайне незамысловатой по сюжету, ленте удалось покорить сердца зрителей во всех уголках земного шара? (В нашей стране фильм также прошел с огромным успехом.) Оговоримся сразу: ни изобразительная сторона фильма, ни операторская работа, ни музыкальный ряд не являются здесь определяющими факторами, хотя все это присутствует в ленте и на высоком профессиональном уровне. (Достаточно вспомнить, что фильм снимал один из лучших операторов страны Р. Бойд.) Совершенно очевидно, что «тайна» заключается в экранном воплощении темы. Итак, попытаемся разобраться в феномене «Крокодила».

Лента состоит как бы из двух частей: «австралийской» и «американской», причем авторы с одинаковой симпатией показывают обе страны. Первая, бесспорно, более привлекательна для любителей экзотики. «Австралийские» эпизоды вполне могли бы стать украшением программы «Клуба путешественников»: дивные ландшафты бескрайнего австралийского буша, бездонные голубые озера, окруженные вечнозелеными лесами, тихие, и на первый взгляд, безопасные заводи.

Именно в этот мир девственной, не испорченной цивилизацией природы попадает юная горожанка-журналистка Сью в поисках героя для будущего сенсационного очерка.

Романтическое воображение девушки, подогреваемое рассказами хозяина бара о бесстрашном Данди, которому крокодил «откусил ноги», рисует образ рыцаря «без страха и упрека». И здесь первая комедийная сцена: подвыпивший тип, ввалившийся в бар, весьма мало напоминает безупречного героя. Этот прием «перевертыша» П. Файман будет использовать

постоянно. И сочетание романтизма с намеренной приземленностью сослужит добрую службу авторам фильма, которые очень точно и профессионально строят весь сюжет на чередовании смешного и грустного, высокого и низкого. Режиссер остроумно высмеивает и многие расхожие стереотипы, делая это, впрочем, изящно и ненавязчиво. Чего стоит, например, встреча Сью с аборигенами?!

Южная ночь. Мгла, таинственные шорохи, темные громады нависших деревьев, и вдруг…мрачное разрисованное лицо туземца. Но не успевает зритель вслед за героиней испугаться неожиданного появления нового действующего лица, как сразу же следует комическая разрядка: ритуальная раскраска тела прекрасно соседствует с джинсами и часами, на которые периодически посматривает новоприбывший, боясь опоздать на праздник племени. Дальше – больше… Желая заполучить фото аборигена во всей красе и неожиданно получив отказ позировать, героиня «с пониманием» восклицает: «Вам запрещают фотографироваться обычаи предков?» На что тут же следует прозаический ответ: «Да нет, просто фотография не получится: Вы забыли снять крышку с объектива фотоаппарата». Такое же «разочарование» постигает героиню и при общении с Данди: предложив заезжей журналистке отведать мясо пойманной ящерицы, сам охотник «простодушно» сообщает, что лично он «предпочитает питаться консервами».

Но все эти комические трюки не являются самоцелью авторов: это лишь маленькие вставки, задача которых развеселить зрителя. Главное же – демонстрация высоких моральных качеств героя: он не только спасает девушку от смерти в пасти крокодила, но и а) демонстрирует любовь к родному краю, без устали знакомя Сью (и, естественно, зрителя) с красотами буша, б) выступает в роли защитника животных, спасая симпатичных кенгуру от варварского уничтожения подонками, приехавшими в автомобиле на охоту, в) оказавшись с красивой девушкой ночью наедине, герой ведет себя вполне «по-джентльменски», он действительно «рыцарь без страха и упрека», г) постоянно проявляет храбрость, мужество, независимость. Эти же качества ему пригодятся и в Нью-Йорке, куда он приезжает вместе с героиней в роли живой иллюстрации к ее очерку. И здесь нельзя не восхититься талантом Хогана – он безукоризненно чувствует ту грань, за которую нельзя переходить. Его Данди может быть наивным, трогательным, забавным, но не смешным. Здравый смысл, практическая сметка не позволяют герою поставить себя в унизительное положение. Да, можно улыбнуться, увидев, как отчаянно трусит герой, впервые оказавшись в самолете. Но это

лишь минутное замешательство: секунда – и на лице Данди вновь сияет ослепительная улыбка. Не без юмора сделаны и эпизоды в гостинице: герой в шикарном номере то располагается спать на полу, то собственноручно в ванной стирает носки, а затем кричит в окно, обращаясь к Сью, что «наконец-то догадался, зачем в туалете стоит странное сооружение, именуемое биде». Но не более. Авторы свято соблюдают «правила поведения» классического положительного героя. Но, главное, не устают постоянно проводить в сознание зрителей мысль о том, что в конечном итоге жизнь везде одинакова: и человек, приспособившийся жить в австралийском буше, прекрасно может ориентироваться и в большом городе. Меняются лишь детали: в Австралии Данди приходилось сражаться с природой, дикими животными, браконьерами; в Нью-Йорке – с бандами хулиганов, ворами, сутенерами. Но сила и благородство, эти основные качества «настоящего мужчины» в цене везде. И те же приемы, которые Данди использовал в буше, он с успехом применяет и в городе. Консервная банка, пущенная вслед уличному воришке, укравшему сумочку у проходящей дамы, прекрасно заменяет бумеранг, таинственные манипуляции пальцами и глухое ворчание оказываются одинаково устрашающими и для австралийского хищника, преградившего путь машине, и для свирепых американских псов, охраняющих покои миллионера; ну, а огромный охотничий нож, постоянно висящий на поясе героя, способен вызвать ужас и у компании подонков, и у незадачливого крокодила, задумавшего «позавтракать» Сью. И так далее…

Питер Файман как будто задался целью использовать в картине все атрибуты коммерческого кино. Открыточные рекламные виды – пожалуйста, сногсшибательные туалеты – сколько угодно, «красивая жизнь» с белыми телефонами – до пресыщения. Порой глядя на экран, забываешь о времени создания фильма. Возникает ощущение, что лента снималась в благословенные «золотые» времена Голливуда 1930-х гг., когда перед очарованными зрителями, а по большей части зрительницами, оживали на экране их мечты: герои были сильны и прекрасны, героини нежны и очаровательны, а хэппи-энд предрешен. Право же, если не замечать пародийности происходящего, к этому австралийскому фильму вполне могла бы подойти преамбула, предшествующая первому варианту пресловутого кодекса Хэйса, где сказано, что «каждый фильм должен быть оптимистичным и показывать маленькому человеку, что где-нибудь и когда-нибудь он схватит за хвост свое счастье»[68].

А ведь именно в этом внешнем «американизме» прежде всего

и заключается успех «Крокодила» у заокеанской части зрителей. Чувствуется, что австралийские авторы хорошо проштудировали рецепты Голливуда, однако добавив в него изрядную долю иронии, без которой немыслима эпоха неоконсерватизма. В рекомендациях кинематографистам, составленных комиссией Хейса много десятилетий назад, об этом сказано четко и лаконично: «Каким образом эта форма развлечения (фильм) функционирует для миллионов трудящихся людей? Она спасает их от невыносимого давления и воздействия действительности. Фильм дает возможность зрителю жить чужой, более красивой и полной славы, авантюрной и романтичной жизнью тени на экране. Фильм подготавливает фрейдистское путешествие по стране мечтаний. Эти мечтания могут быть нездоровыми, но, во всяком случае, они более здоровы, чем те, которые рождает бар на углу улицы или обшарпанные стены комнаты. На час или два зритель, отождествляя себя с героем или героиней и в глубине сердца чувствуя себя потенциальным героем, становится на миг искателем приключений…»[69]. Точнее не скажешь.

И единственное, что изменилось за прошедшие годы – попытка самоиронии, но лишь попытка.

Эскапистская направленность фильма очевидна. А кульминацией идеи всеобщего братства людей и торжества добра становится финальная сцена фильма.

Уверенный, что ему предпочли другого, Данди, принявший приглашение Сью поехать с ней в Нью-Йорк только из-за любви к девушке, печально покидает гостиницу и пешком отправляется на родину, предварительно решив немного «побродить» по Америке. Бросившаяся вслед за ним героиня находит его стоящим в дальнем углу платформы станции метро, битком забитой людьми. Сью в отчаянии: Данди не видит и не слышит ее, подошедший поезд увезет возлюбленного навсегда. «Остановите его», – кричит девушка. И повинуясь этому порыву, стоящие на платформе люди тут же включаются в разговор влюбленных. «Я люблю тебя» – эти слова подхватывают и передают «по эстафете» и старик, и рабочий-негр, и клерк. И наконец, «послание», доходит до адресата.

И вот уже герой, не привыкший теряться ни при каких обстоятельствах, спешит на зов возлюбленной. По платформе не пройти – не беда. Услужливо подставленные руки и плечи, а то и головы, ожидающих поезда пассажиров – чем не дорога к счастью? Дружеские шутки, подзадоривания и пожелания удачи влюбленным сопровождают Данди. Это ли не лучшая демонстрация дружелюбия и благодушия американцев, которые всегда с симпатией относились к простым крепким парням,

способным постоять за себя и защитить других?

Здесь авторы «Крокодила» вновь попали в «яблочко». На фоне сломленных обществом, издерганных и рефлексирующих героев, заполнивших мировой экран на долгие годы, простодушный, прямой и честный Данди вновь возвращает зрителей в детство, в мир добрых сказок.

И право же, если не принимать всерьез все то, что показывают на экране (на это авторы картины и не претендуют – слишком иронична манера подачи материала), а видеть в «Крокодиле» лишь остроумный и не лишенный изящества вариант сказки, на наш взгляд, нет ничего удивительного в огромном зрительском успехе ленты. Да и вряд ли сегодня найдется много людей, кто способен всерьез отнестись к рассказанному Файманом и Хоганом с экрана. Ну, а если у некоторых зрительниц история любви бравого Данди действительно затронет сердце и вызовет ностальгию, то, наверное, это не так уж плохо, хотя бы потому, что в профессиональном отношении «Крокодил» сделан на неизмеримо более высоком уровне, чем пресловутые ленты – испанская «Королева Шантеклера» или индийский «Танцор Диско», так долго не сходившие с экранов кинотеатров.

Ратуя за кинематограф, анализирующий самые острые социальные, политические и экономические проблемы жизни общества, нельзя совершенно исключать и развлекательную функцию искусства экрана. Все дело в установках авторов. Ни Файман, ни Хоган и не ставили своей задачей серьезное исследование жизни американского или австралийского общества, критику негативных сторон действительности и т. д. Их цель была иной: доказать и своему, и зарубежному зрителю, что австралийское кино способно создавать не только хорошие копии заокеанских картин, но фильмы более остроумные, оригинальные и увлекательные, чем, скажем, те же американские ленты, которые всегда считались в мире законодателями мод в развлекательном кино.

И хотя слагаемых успеха «Крокодила» немало (в том числе и прекрасно организованная реклама), главное заключается в том, что создатели фильма действительно сняли картину «для каждого» и, кроме того, простые и вечные истины, которые прославляются в фильме, и в самом деле одинаково дороги всем, независимо от возраста, социального положения и цвета кожи. И пусть для одних «Крокодил» – красивая любовная история, для других – остроумная пародия, для третьих – сказка юности, думается, неоспоримо одно: «Данди» и его международный успех явление неординарное и уже потому заслуживающее определенного внимания. Никоим образом не отражая положения

национального кино Австралии, этот фильм тем не менее заставил зрителей во всем мире с большим вниманием отнестись к лентам, сделанным на далеком

Зеленом континенте. Более того, феномен «Крокодила Данди» доказал, что «механизм успеха» еще не до конца изучен.

Надежды авторов фильма на то, что грядущий успех поможет им получить приглашение поработать в Голливуде, полностью оправдались, и вскоре и Файман, и Хоган оказались в США. И хотя жизнеописание Данди получило свое продолжение, в США Хоган еще дважды появился в образе отважного охотника на крокодилов в фильмах «Данди 2 в Нью-Йорке» и «Данди в Лос-Анджелесе» вместе со своей партнершей и по совместительству – женой Линдой Козловски, прежнего успеха ему достичь не удалось. Как уже было отмечено, одним из явных преимуществ первой ленты было широкое использование натурных сьемок, что, впрочем, всегда отличает австралийские фильмы, но этого оказось мало…

Глава 2
О том, почему необходимо прорубать окно в мир

«Эксплуатировать» великолепную природу страны, ее поразительные и неповторимые пейзажи можно по-разному, а не только так, как это было сделано в «Крокодиле». Последнее прекрасно доказал автор «Зимы наших надежд» Джон Дайген в ленте «Долгий уик-энд» (1982), изобразительный ряд которой вызывал невольные ассоциации с фильмами Питера Уэйра «Пикник у Висящей скалы» и «Последняя волна». Речь здесь вновь шла о трагической несовместимости двух культур. Режиссер настойчиво проводит мысль о том, что завезенная из Англии цивилизация абсолютно чужда австралийской земле, и та лишь до времени терпит присутствие чужаков. И так же как в работах Уэйра химерно-фантастическое здесь предстает как реальное.

А между тем фабула картины проста до предела: молодые супруги отправляются из города к морю, провести уик-энд и отдохнуть. Все. Но уже в пути они сталкиваются с таинственными и жутковатыми явлениями, которые крайне взвинчивают и выводят из себя хрупкую и нервную горожанку. День на пустынном берегу также не приносит супругам успокоения, а ночью вследствие трагической ошибки и целого ряда таинственных обстоятельств муж вонзает в свою жену острогу, предназначенную для ловли рыб.

Атмосфера недобрых предзнаменований сгущается в фильме по мере того, как герои удаляются от городской черты. Чем дальше от островка цивилизации, тем сильнее сопротивление таинственных сил, не желающих пропустить путешественников в заповедные земли. Здесь можно согласиться с выводом кинокритика Е. Тирдатовой: «Видимо, над бывшим британским доминионом, расположенным за тридевять земель и от Европы, и от Америки, где городская цивилизация вступает в противоречие с остатками варварства, таящегося в глухих зарослях аборигенского буша, витают какие-то тайны, духи. Они-то и навевают австралийским лентам некую странность и энергетику, что выливается то в кич, то в патологию и в любом случае – в особое диковатое очарование»[70].

Герои, живущие в конце XX века, как бы попадают в совершенно другой мир, незнакомый и необъяснимый с точки зрения привычных понятий. Вымершая, петляющая среди зловещего буша пустынная проселочная дорога, молчаливые

угрюмые аборигены, внезапно возникшие и также внезапно растаявшие в сгущающихся сумерках, гигантские черные птицы, с душераздирающими криками атакующие машину молодоженов, жуткий, то усиливающийся, то замирающий вой, наводящий тоску и ужас на любого, кто его услышит…

Приемы, создающие атмосферу нереальности, фантасмагоричности приближают «Долгий уик-энд» к жанру фантастики, но с той существенной разницей, что в качестве неизвестной планеты (а именно туда, как правило, устремляются герои большинства произведений научной фантастики) предстает сама австралийская земля, а роль враждебно настроенных инопланетян отведена аборигенам. Главный акцент режиссер сознательно делает на загадочности австралийской земли, страдающей, но и способной жестоко отомстить незваным пришельцам. Следует отметить, что атмосфера фантастичности происходящего, как и фильмах Уэйра, здесь создается очень скупыми средствами, в первую очередь благодаря изобретательности художников и операторов. Правда, это, не в последнюю очередь, объясняется недостаточным материально-техническим обеспечением австралийских киностудий.

Известно, что успех многих американских фильмов кроется прежде всего в гигантских финансовых вливаниях в кинематограф, позволяющих постоянно экспериментировать и применять в экранном искусстве новые дорогостоящие технологии. Австралийцы могут лишь позавидовать своим заокеанским коллегам, но как это ни покажется парадоксальным, скудность технических и финансовых средств повысила изобретательность молодых кинематографистов, желавших утвердиться не только на отечественном, но и на мировом кинорынке. И как справедливо в свое время заметил Фред Скепси в одном из своих интервью, отвечая на вопрос, какие фильмы должны делаться в Австралии: «Речь должна идти о том, чтобы снимать хорошие фильмы, которые всех волнуют, снимать для своей страны, а если они будут достаточно хороши, они попадут и за границу. Почему мы должны подражать Америке?»[71].

В своей ленте Дайген достигает цели символичным прочтением бытовых ситуаций и особым построением фабулы, где разорваны причинно-следственные связи, перепутаны финалы и начала событий, где нет логического объяснения происшедшего.

Громадный орел долго кружит над накрытым для завтрака походным столиком, норовит вцепиться когтями не в заманчиво разложенную еду, а в тело героини. Или безлюдная палатка с брошенной куклой (откуда она у бездетных супругов?), стаканы с

еще не остывшим чаем, раскиданные в беспорядке вещи. Затонувшая в океане машина, крыша которой время от времени появляется над морской гладью. И наконец, чудовищных размеров морская корова, мертвая, полузарытая в песок, она непонятным образом с каждым часом, проведенным героями на пляже, оказывается все ближе к их лагерю. Все эти картины встанут в сюжетный ряд, обретут не только бытовой смысл, но и символический подтекст. Заповедные земли отомстят чужакам.

И вновь, как и во всех лучших картинах пятого континента, созданных за его многолетнюю историю, природа страны выступает как полноправное действующее лицо. Ее можно любить или ненавидеть, но к ней нельзя остаться равнодушным. Справедливости ради надо признать, что в большинстве национальных лент природа, как правило, представала как дикая, непознанная и враждебная сила. Но ведь и создавали эти картины потомки белых переселенцев, в которых была жива историческая память предков, которым приходилось с риском для жизни отвоевывать для себя жизненное пространство: два столетия – слишком короткий срок, и именно этим, прежде всего, и объясняется негативное восприятие окружающей среды. Страх был рожден непониманием, и стоило только более внимательно и без предубеждения взглянуть на мир, как выяснялось, что удивительная природа Австралии способна вызывать не только ужас, но и восхищение. Это убедительно доказал Джордж Миллер, который перед своим отъездом за океан создал одну из лучших австралийских картин «Человек со Снежной реки» (1982) – очень светлую и нежную ленту о взрослении паренька, жителя гор, который, пережив ряд опасных приключений и нелегких испытаний, становится настоящим мужчиной и обретает любовь.

Сделанный в жанре романтического вестерна, где природа и человек выступали в нерасторжимом единстве и гармонично дополняли друг друга, фильм отличался еще и великолепной операторской работой и поразительными спецэффектами. Сцена, когда герой верхом на лошади спускается с практически отвесной скалы, останется одной из самых захватывающих и запоминающихся в истории австралийского кино. Не бояться, а стремиться понять и полюбить окружающую природу, слиться с ней, почувствовать себя ее частью – так читалась основная мысль автора. Картина пользовалась огромным успехом у зрителей и собрала в прокате более 35 миллионов долларов.

Вскоре Джордж Миллер, как уже упоминалось выше, уехал работать в Америку, но, как и многие его коллеги, после нескольких удачных работ, сделанных в США, где за Миллером закрепилась репутация крепкого профессионала, режиссер еще

несколько раз «возвращался» в Австралию. В 1987 г. он порадовал соотечественников едкой и невероятно смешной комедией «Лэс Пэттерсон спасает мир», где в форме пародии на шпионские боевики остроумно высмеивал некоторые «слабости», присущие многим австралийцам – излишнюю амбициозность и чрезмерную любовь к горячительным напиткам. Актер Бэрри Хэмфриз, очень популярный на пятом континенте комик, играл в этой сумасбродной и веселой комедии сэра Лэсли Пэттерсона, толстого, глуповатого и вечно пьяного господина, направленного в качестве посла в одну из ближневосточных стран и постоянно попадающего в самые нелепые ситуации. А в 1992 г. он на родине сделал очень любопытную психологическую драму «Аморальное поведение», сюжет которой слегка напоминал события фильма «Роковое влечение» (1987, США), американского режиссера Эдриана Лэйна. Впрочем, история супружеской измены и жестокого наказания не нова ни в жизни, ни в искусстве. Миллеру не изменило чувство вкуса, и он очень тонко и ненавязчиво доказывал зрителям преимущества счастливой семейной жизни, нигде не позволяя себе впадать в навязчивое морализаторство. Один раз, уступив искушению и нарушив одну из десяти заповедей христианства, главный герой ленты, до этого инцидента всеми уважаемый профессор университета, жестоко поплатился за свое «аморальное поведение»: помимо разлада с любимой женой, ему грозит суд за «изнасилование» студентки, которого, конечно же, он не совершал. Банальный сюжет с вполне предсказуемым финалом, благодаря чувству меры и такту, в равной мере присущему и режиссеру, и актерам, послужил лишь основой для серьезного разговора о том, как порой один неосмотрительный поступок может сломать всю дальнейшую жизнь человека. Замечательно, что автор не пошел по более легкому пути – создания эффектного зрелища, насыщенного эротическими эпизодами, но попытался исследовать подлинные причины и комплексы, которые заставили солидного семейного человека рискнуть своим стабильным положением и пуститься в весьма сомнительное приключение.

Следующий приезд Миллера на родину стал триумфальным. Незамысловатый сюжет, повествующий о приключениях на редкость сообразительного и симпатичного поросенка Бейба («Бейб», 1995), только в австралийском прокате принес автору более 37 миллионов долларов. История кино уже давно доказала, что главные герои – животные по популярности не только не уступают актерам «звездам», но зачастую и превосходят их. Огромный зрительский успех английской ленты «Спасена Ровером» (1905, реж. С. Хэпуорт), созданной еще в эпоху раннего

немого кино, ясно продемонстрировал возможности четвероногих актеров. С тех пор фильмы, где главными героями были всевозможные представители фауны, начиная от собаки Лесси и кончая дельфином Флиппером, не сходили с экранов. Делая своего «Бейба», Миллер и продюсеры картины (а в этом качестве выступили представители американской компании «Мирамакс»), учли это обстоятельство. Фильм получился озорным, и главное был ориентирован на все возрастные и социальные группы. Относясь к так называемым фильмам для семейного просмотра, «Бейб» с успехом демонстрировался по всему миру и принес своим создателям баснословные прибыли, что, естественно, привело к появлению на экране продолжения – «Бейб-2», на постановку которого было уже затрачено около 80 миллионов австралийских долларов (картина, впрочем, с лихвой окупила все затраты в международном прокате).

Но если обе серии «Бейба» относятся к развлекательному направлению в кинематографе, то стоит отметить, что австралийские кинематографисты не обходят вниманием и очень серьезные социальные и политические проблемы, волнующие жителей страны. Так, например, австралийскому кино по прежнему близка тема, которую условно можно назвать «Человек и война», дань которой уже отдали мастера «новой волны» и прежде всего Питер Уэйр в знаменитой ленте «Галлиполи». И дело здесь не только в том, что австралийцам по воле британской короны и во исполнение союзнического договора пришлось участвовать во всех военных кампаниях, где была так или иначе задействована Великобритания. Для многих австралийских режиссеров война – это, прежде всего, мерило человеческих отношений, ибо, как известно, именно в экстремальных ситуациях (а война, бесспорно, относится к их числу) наиболее ярко и полно раскрываются человеческие характеры.

Самыми яркими примерами обращения к этой теме, пожалуй, могут послужить фильмы «Меч чести» (1986) режиссера Р. Де Мюсюрера и «Улица смертников» (1985) Б. Бениста, появившиеся на экранах страны практически одновременно. Это не случайно, ибо как раз в этот период в Австралии шло переосмысление вьетнамской кампании. Интересно, что в обеих картинах самих военных сцен или эпизодов боев практически нет, и тем не менее именно участие в войне перевернуло мировоззрение героев. Так, главный персонаж фильма «Меч чести» Тони, блестящий выпускник военной академии, всю жизнь мечтавший стать офицером, герой вьетнамской войны, награжденный за доблесть Мечом чести, приехав в отпуск, неожиданно с гневом обнаруживает, что очень многие у него на родине, в том числе и

его возлюбленная, осуждают участие Австралии в войне, считая эту кампанию грязной и безнравственной. Герою предстоит долгий путь пересмотра своих позиций, прежде чем он поймет, что карьера военного – это не только беспрекословное выполнение приказа, отвага и решительность, но и гражданское мужество.

Однако финал картины получился несколько «смазанным», и в своем желании примирить все стороны позиция авторов фильма выглядит неубедительно. Женившись на вьетнамке, Тони как бы искупает свою вину перед этой страной, а его бывшая подруга Эсси, собирая материал для книги о ветеранах вьетнамской войны, постепенно также меняет свое мнение и приходит к выводу, что «ребята просто выполняли свой долг». Финальная встреча овдовевшего Тони, приехавшего к родителям вместе с маленьким сыном и Эсси, должна была примирить не только героев ленты, но и всех тех австралийцев, которые в этом вопросе прежде занимали полярные позиции. Этому было объяснение: миротворчество авторов было продиктовано политическим курсом австралийского правительства. В свое время война во Вьетнаме вызвала буквально размежевание нации, и в памяти жителей пятого континента были свежи многотысячные антивоенные демонстрации. Но к середине 1980-х гг. правящим кругам так хотелось забыть об этом… И объективно фильм Рольфа ле Мюсерера поддерживал эту позицию правительства. Основная идея картины – у всех была своя правда, и никого нельзя осуждать – прочитывалась очень ясно. Однако гораздо труднее было убедить в этом тех солдат, что вернулись из Вьетнама опустошенными морально и физически, инвалидами, навсегда лишенными здоровья, или жен и матерей тех, кто погиб на чужой земле в этой бессмысленной бойне.

Гораздо более честной представляется позиция автора фильма «Улица смертников» Б. Бениста – страшный и жестокий документ о солдатах, отравленных химическим оружием во время вьетнамской кампании и теперь доживающих в муках и страданиях свой век в госпитале, расположенном на улице, получившей название «квартал смертников». Стена молчания и полного равнодушия окружает тех, кого еще так недавно с высоких трибун называли не иначе как «нашими героями, которыми гордится страна». Сегодня же эти люди не нужны своей родине, и как замечает один из чиновников в фильме: «Поскорей бы они умерли! Было бы меньше проблем!»

Но если тема войны так или иначе всегда присутствовала в австралийском кино, этого нельзя сказать об исторической проблематике. К примеру, что касается истории возникновения

страны, то здесь можно обратить внимание на следующий любопытный факт. Если в первых австралийских картинах, сделанных еще в немой период, этой теме отдавалась щедрая дань, о чем уже писалось выше, то в 1970-е гг. сюжеты из жизни первопроходцев оказались отодвинуты на периферию австралийского кинематографа. Кинематографистов «новой волны» современность интересовала гораздо больше, чем «канувшие в лету» события. Однако последующие десятилетия вдохнули новую жизнь в историческую тему.

Из всех вышедших в этот период лент наиболее характерной представляется дилогия «Берк и Уиллс (1985) и «Уиллс и Берк» (1987) режиссеров Г. Клифорда и Д. Секстона, ставшая кассовым рекордсменом в стране. Ленты, воскрешающие в памяти зрителей подвиг бесстрашных первопроходцев ученых-путеше-ственников Берка и Уиллса, сумевших в условиях неосвоенного континента пересечь Австралию и составить подробную карту страны, стали событием в культурной жизни общества. И главная причина столь необычайного успеха дилогии коренится не столько в профессионализме авторов или убедительной игре актеров, сколько именно в выборе объектов для экранного воплощения. Подлинные национальные герои, они стали гордостью общества, которое в силу своего малопочтенного возникновения так остро нуждалось в собственных незаурядных личностях, что зачастую в ранг героев возводило преступников; эти же имена можно было, не стыдясь, назвать цветом нации. Берк и Уиллс подходили по всем статьям под это определение: альтруисты, эрудиты, ученые, люди, обладавшие незаурядной волей и отвагой, они олицетворяли все лучшее, что есть в человеке.

Уже упоминалось, что идея исключительности чрезвычайно мила сердцу австралийца. В короткие сроки достигнув благосостояния, жители Зеленого континта хотят верить в свою избранность. И подвиг Берка и Уиллса, их героическая гибель вполне отвечают этой идее. Авторы фильма бережно и скрупулезно восстанавливают шаг за шагом весь путь, пройденный экспедицией. Великолепные натурные съемки буквально заставляют зрителя почувствовать и понять все то, что пришлось пережить ее участникам, ощутить бескрайность пустыни, отсутствие крошечного куска тени, где невозможно спрятаться от палящих лучей солнца, голод, жажду, томительное ожидание помощи, которая так и не придет. Благодаря растянутому ритму и длинным монтажным кускам авторам удается создать иллюзию сопричастности происходящему на экране.

Сильны в картине и критические интонации. Если Берк и

Уиллс – подлинные герои, «рыцари без страха и упрека», то политики и чиновники, выведенные в фильме, отказавшие экспедиции в помощи, зато впоследствии присвоившие себе всю славу кампании, показаны авторами с беспощадной иронией и гневом. Кстати, здесь можно было увидеть и прямые параллели с современностью. Появление в газетах Австралии ряда статей известных журналистов о том, что многие научные разработки и перспективные проекты не могут выйти за стены лабораторных опытов из-за отсутствия содействия и заинтересованности бюрократического аппарата, иллюстрировало эту ситуацию как нельзя более ярко.

Однако давно уже доказано, что сколь бы не важна была та или иная тема, все зависит от тех людей, которые берутся за ее воплощение. Австралия не явилась исключением, и своей славой ее кинематография обязана, прежде всего, талантливым людям. Знаменитый лозунг «Кадры решают все» вполне применим и к экранному искусству пятого континента.

Глава 3
О том, что есть свои и есть чужие

Одним из самых «громких» открытий 1990-х г.г. в австралийском кино стал Бэз Лурманн, человек до настоящего времени сделавший всего пять полнометражных фильмов, но справедливости ради стоит признать, что об этих пяти картинах написано и сказано столько, что этому в пору позавидовать гораздо более плодовитым мастерам. В кинематограф Лурманн пришел поздно, в год своего тридцатилетия, и уже его первый фильм «Только в танцевальном зале» (1992) привлек к нему повышенное внимание критики. Картина сразу же попала на самый престижный международный кинофестиваль в Канны в конкурс дебютов, и честолюбивому австралийцу не хватило лишь одного голоса до вожделенной «Золотой камеры». Впрочем, огромный зрительский успех ленты вполне искупил разочарование. А между тем не лишено интереса проанализировать причины беспрецедентного успеха дебюта Лурманна, учитывая, что австралиец выбрал в качестве образца для подражания работы одного из лучших кинематографистов мира, работавших в жанре мюзикла – Бобба Фосси. Вместе с тем, он активно эксплуатировал и то, от чего Фосси всю жизнь старательно избавлялся – излишнюю сентиментальность. Лурманн словно взялся заново доказать, что слезливые мелодраматические сюжеты не только канули в прошлое, но по-прежнему актуальны.

История молодого человека, страстно увлекающегося бальными танцами, смело экспериментирующего и не боящегося нарушать каноны, стала сюжетной основой. Тема, разумеется, не новая в искусстве. Как впрочем, и перипетиии зарождающейся любви между главным героем и его новой партнершей. Ибо, что уж и вовсе банально, практически накануне соревнований юноша отказывается от длинноногой, но не понимающей его исканий, красотки в пользу неумелой и не слишком привлекательной девушки в очках, главными и основными достоинствами которой являются врожденное чувство ритма и обожание партнера.

Лурманн, как бы нарочно, использует все штампы и стереотипы американского кино, начиная от приемов, обыгранных еще в незабываемом «Пении под дождем» (1952), и кончая «Грязными танцами» (1987). Использует… и выигрывает. Ибо помимо сентиментальной истории в его картине было и другое, что является главным признаком настоящего мюзикла, и

что, в конечном итоге, подкупило зрителей – прекрасная музыка, подлинная страсть, бешеный ритм, завораживающие телодвижения. Кроме того, многие мотивы, затронутые в картине «Только в танцевальном зале», вполне отвечали классическому голливудскому сюжету самоутверждения. Реплика героини: «Жизнь, прожитая в страхе – жизнь, прожитая наполовину» была квинтэссенцией не только фильма Лурманна, но и многих других австралийских и американских фильмов, авторы которых не уставали повторять, что при определенном старании любой человек может достичь желаемого.

Бэз Лурманн, взяв на себя роль очередного доброго сказочника, не прогадал. Международный успех ленты предопределил и приглашение режиссера в Голливуд.

Но если для иностранцев этот «коктейль» из профессионально поставленного мюзикла и красивой мелодрамы уже был достаточен сам по себе, то австралийцы увидели в фильме все ту же вечную и всегда актуальную для своего общества тему: сосуществование на континенте выходцев из различных этнических групп. Не случайно новая партнерша героя – из семьи испанских иммигрантов, лишь недавно прибывших в Австралию. Отсюда их недоверие к чужаку, желание сохранить в нетронутости свой мир, уклад, привычки, пусть хотя бы в масштабах одной семьи. И лишь когда герой доказывает, что не желание посмеяться над некрасивой влюбленной в него девушкой движет им, что пока только он один сумел разглядеть в «гадком утенке» будущего лебедя (а в финале зритель видет необычайно похорошевшую героиню) – все меняется. Сцена, где отец героини и ее бабушка демонстрируют герою, КАК умеют танцевать настоящие испанцы, станет кульминационной в картине. В этом танце будет все – любовь и ненависть, тоска по оставленной родине и желание утвердиться на новой земле, страсть и нежность, жизнь и смерть. В бешеной чечетке, которую отбивают эти немолодые люди, сосредоточатся все их стремления и разочарования, мечты и надежды. На этом домашнем представлении герой усвоит, быть может, самый главный урок жизни. Виртуозное владение телом, филигранная техника и отточенность движений – ничто без подлинных чувств. Для этих людей танец и жизнь – синонимы. И финальная победа героев, которой они добиваются, несмотря на все козни недругов и конкурентов, лишь подтверждает мысль авторов.

В результате сложилась парадоксальная ситуация: оценивая фильм, американские критики больше обращали внимание на профессионализм автора в столь непростом жанре, как мюзикл, а для австралийцев более существенной оказалась вторая тема

ленты, где речь идет о диверсификации наций. Триумф любви, связавшей выходца из англосаксонской семьи и молоденькую испанку, для австралийского общества оказался не менее важным итогом.

Страна, постоянно подпитывающаяся культурой новоприбывших со всех уголков света, нуждается в том, что бы ей все время напоминали, что единство и сила нации основаны, прежде всего, на терпимом и доброжелательном отношении к выходцам из разных этнических и культурологических групп. Не

случайно все чаще герои многих австралийских лент самых разных жанров – выходцы из других стран. Это могли быть фильмы разных жанров: комедия «Смерть в Брунсвике» (1991, реж. Дж. Руэйн), где герой – англосакс (Сэм Нил), влюбившись в дочь грека-иммигранта, во время сватовства говорит: «Мистер Папафагос, не думайте, что вы потеряли дочь. Вы приобретаете заботливого сына!» и получает удар в лицо от будущего «любящего» тестя; или детектив «Мой муж – мой убийца» (2001, реж. А. Адомайтович), в котором зрителям долго объясняется, что для выходца из богатой мусульманской хорватской семьи, осевшей в Сиднее, проще убить жену, нежели допустить «позорный» развод, или драма «Палата ожидания» (2001, реж. Г. Хэмли), где в предродовой палате собрались женщины разных национальностей и т. д.

Важно одно – из фильма в фильм кинематографисты Зеленого континента стремятся показать, что сегодняшнее австралийское общество состоит из людей разных национальностей, придерживающихся разных религий и традиций, и процесс диверсификации страны проходит непросто, а зачастую и болезненно.

Так, если, к примеру, в фильме Бэза Лурманна все заканчивается ко всеобщему удовольствию, то Джеффри Райт в своей ленте «Ромпер – Стомпер» (или «Скинхеды», 1992) рисует гораздо менее радужную картину.

Волна эмиграции из стран Азии в 1970-1980-е гг., всколыхнула новую волну расистских выступлений в стране. Появление на улицах австралийских городов групп, а точнее банд, молодых бритоголовых людей в черном, чьим идолом был Гитлер, а настольной книгой – «Майн Кампф», стало страшной реальностью того периода. И хотя движение скинхедов отнюдь не было изобретением пятого континента: шовинистические и расистские выступления бритоголовых, как известно, прокатились по всему миру, в Австралии это было воспринято особенно болезненно. Идеология общества, целью которого провозглашалось создание единой нации, была вновь подвергнута

серьезному испытанию.

Джеффри Райт в своем фильме умышленно стремится сохранить спокойный повествовательный тон, хотя это ему не всегда удается. Режиссер хотел не только обличить это страшное явление, но и попытаться понять причины и истоки его возникновения. Герои ленты, озлобленные подростки, как правило, из неблагополучных семей, выросли в убеждении, что миром правят сила и жестокость. Предоставленные самим себе, они целыми днями слонялись по улицам, дебоширя и задирая прохожих. Бедность и неустроенность, масса свободного времени, скука, зависть к богатым и благополучным сверстникам толкали к насилию, а накопленная энергия и агрессия требовали выхода. Искать причины личной неустроенности в себе не хотелось, гораздо проще было обвинить весь мир в собственных бедах, найти конкретных врагов и беспощадно расправляться с ними, утверждая себя как избранного сверхчеловека, который не подчиняется никому и ничему. По этому пути и пошли герои ленты.

Идеи фашизма пришлись этим малокультурным и необразованным парням как нельзя более кстати. Объявив приезжающих из Азии виновниками всех бед, подростки развязывают кровавую войну. Сцена в подземном переходе, где группа скинхедов сначала провоцирует, а затем зверски избивает японца, мастерски сделана и от этого особенно страшна. Более всего поражало полное спокойствие участников погрома. «Запомни, ублюдок: это наша страна!» – и такая сила убеждения в своей правоте стоит за этими словами главного героя ленты Джо (Рассел Кроу), что становится ясно: «вооруженные» идеологией нацизма эти парни искренне верят в то, что творят благо для своей страны. Да, не все из них столь кровожадны и жестоки, как Джо; на поверку, многие из членов группировки – обычные запутавшиеся и не очень далекие подростки, которые подчинившись более сильному и дерзкому вожаку, не заметили, как невинные детские забавы переросли в дикие кровавые преступления.

Но осуждая и одновременно жалея своих героев, добровольно лишивших себя будущего, автор фильма не может не обратить внимание зрителей еще на одну проблему. Как могло случиться, что никто из окружающих не замечал или не хотел заметить, чем живут их дети?! Показательно, что бабушка одного из парней впервые заглядывает в комнату внука, лишь когда за ним приходят полицейские, и с изумлением обнаруживает там фашистскую символику на стенах… Создается ощущение, что подростки живут в вакууме, а взрослые появляются в их жизни

лишь тогда, когда уже совершены преступления и ничего нельзя изменить.

Неудивительно, что фильм вызвал широкий общественный резонанс в стране и был удостоен премии австралийской киноакадемии. А бурные дискуссии в прессе привлекли внимание публики не только к режиссеру картины, но и к исполнителю главной роли вожака скинхедов Джо – Расселу Кроу. Именно тогда этот блистательный актер, впоследствии получивший заслуженное признание в Голливуде, награжденный «Оскаром» за участие в фильме Ридли Скотта «Гладиатор» (2000) и вызвавший восхищение зрителей своей игрой в картине Рона Говарда «Игры разума» (2001), впервые обратил на себя внимание и журналистов, и зрителей.

Юность Рассела Кроу так же как и у его героя, была далеко непростой. Он родился в 1964 году в Новой Зеландии, но когда был еще ребенком, семья перебралась в Австралию, где его отец Алекс открыл пивной бар и подрабатывал тем, что поставлял продукты на съемочные площадки киностудий. Так, что детство Рассела прошло между пабом, студийными павильонами и улицей. А поскольку семья поселилась в квартале, пользующемся дурной славой, где драки, поножовщина и убийства были делом обыденным, то юному Кроу очень пригодились и сила, и бесшабашная смелость. Впрочем, потомку норвежского викинга и правнуку аборигенки из племени маори этих качеств было не занимать. Однако бизнес отца шел плохо, и семья Кроу почла за благо вернуться в Новую Зеландию, где Расселу пришлось поработать официантом и автомехаником, диджеем и матросом, объездчиком лошадей и сезонным рабочим на фруктовых плантациях. Кстати, он оказался лучшим бизнесменом, нежели его родители, в конце концов разорившиеся. Кроу же накопил денег и купил ферму, на которой и по сей день проживает вся его семья. В этот период он начинает выступать в музыкальных шоу и даже организовывает свою рок-группу «Тридцать вояк, шагающих не в ногу», для которой сам пишет песни и музыку. Интересно, что эта группа под его руководством существует и поныне, где Кроу, правда, предпочитает выступать под псевдонимом Рас Ле Рок Рассел, а любимая песня актера «Я хочу быть Марлоном Брандо» сегодня звучит едва ли не пророчески.

Действительно, анализируя причины успеха на экране этого крепко сбитого парня с грубоватым лицом, легко понять, что одной из составляющих его славы, особенно на первых порах, был эпатаж, которым так славился Брандо, присущее обоим откровенное нежелание «быть как все» и явное пренебрежение к общепринятым нормам поведения.

Особенно много шума наделала роль Кроу в скандальном фильме Кэвина Доулинга «Мы все вместе» (1994), где актер предстал перед зрителями в роли гомосексуалиста, где его герой, водопроводчик, успешно совмещает профессиональную деятельность с любовными похождениями.

Глава 4
О том, что и любовь бывает катастрофой

Тема существования людей с нетрадиционной сексуальной ориентацией присутствовала на экранах Австралии не одно десятилетие (достаточно вспомнить, к примеру, фильм «Дэд и Дейв едут в город» (1938, реж. К. Холл), но прежде проблема сексуальных меньшинств трактовалась только как извращение. В этой же ленте взаимоотношения гомосексуалистов, едва ли не впервые в практике национального кино, были показаны без осуждения что вызвало самую бурную реакцию публики: от гнева и негодования до рукоплесканий.

И после появления на экранах фильмов «Мы все вместе», «Приключения Присциллы, королевы пустыни» (1994, реж. С. Эллиот), «Любовь и другие катастрофы» (1996, Э. К. Крохан) консервативной части общества страны пришлось во многом изменить свои взгляды. Во всех этих лентах достаточно ясно проводилась одна и та же мысль: гомосексуалисты и лесбиянки такие же люди, и если в вопросах выбора сексуального объекта их взгляды расходятся с мнением большинства, то во всем остальном они ничем не отличаются от других: они могут быть добрыми или злыми, умными или дураками, альтруистами или скрягами. Более того, к примеру, фильм Стивена Эллиота «Приключения Присциллы, королевы пустыни» был не просто красиво снятой лентой с обилием музыкальных номеров, которые исполняли трансвеститы и геи в женских платьях. В одном из своих интервью Эллиот достаточно резко сказал, что его картина во многом продиктована желанием оппонировать тем режиссерам, которые после долгих лет осуждения обществом гомосексуалистов ныне бросились в другую крайность, показывая геев исключительно как добрых и милых людей, незаслуженно обиженных и умирающих от СПИДа.

Однако терпимость и широта взглядов давались австралийцам (как, впрочем, и в других странах мира) нелегко, и в частности фильмы «Сирены» (1996, реж. Д. Дайген) или «Свадьба Мюриэль» (1994, П. Дж. Хоган), где речь шла о проблемах женской сексуальности, вызвали немало споров. А между тем самих режиссеров гораздо больше волновали характеры героинь и мотивы их поступков, нежели включение в фильм эротических сцен. Если здесь уместно проводить параллели, то история с картиной «Сирены» во многом напоминала ситуацию с нашим фильмом «Маленькая Вера» (реж.

В. Пичул) – многие зрители усмотрели в нем лишь откровенные любовные сцены и не заметили при этом главной темы: осуждения авторами мещанства, ханжества, душевной убогости мирка, в котором живет героиня.

Впрочем, к скандалам Дайгену было не привыкать. Когда в 1987 г. на экраны вышла его картина «Год, когда ломался мой голос», часть зрителей была откровенно шокирована той степенью откровенности, которую позволил себе режиссер, рассказывая историю взросления подростка, когда у мальчика впервые пробуждается интерес к противоположному (а не своему) полу. Сцена, где юный герой, оказавшись один на один с потерявшей сознание девочкой, к которой он неравнодушен, признается в своих тайных эротических желаниях, была воспринята многими едва ли не как оскорбление нравственности, хотя на самом деле Дайген лишь позволил себе открыто показать очень непростой в жизни каждого человека период, когда подросток становится мужчиной. Но несмотря на отдельные критические рецензии, зрители в целом очень хорошо приняли картину. Кроме того, к этому времени Дайген имел настолько высокую репутацию, что вполне мог позволить себе любой риск.

Большинству же австралийских режиссеров в своих кинопроектах приходится быть чрезвычайно осмотрительными. Финансовая поддержка со стороны австралийского правительства крайне невелика. И хотя каждый второй фильм получает некоторые средства от национальной кинокорпорации, надо отметить, что за последнее время сами размеры инвестиций уменьшились. Сейчас больше денег вкладывается в сценарии и тем самым уменьшается риск в случае провала фильма в прокате. И все же за последние десять лет главный киноинвестор Австралии поддержал 120 картин.

Еще один источник финансирования кинопроизводства в стране – это платные телевизионные каналы, число подписчиков которых увеличивается год от года.

«Домашний прокат не приносит больших доходов (в последнее время почти нет дохода от видеорынка, основную часть прибылей приносит продажа прав на кабельное телевидение), и продюсеры больше полагаются на прокат международный. Согласно статистике, 26 % от общего дохода в 80-е приходилось на долю Англии и 32 % – на долю Штатов.

В 90-е годы доля общего дохода от проката на двух этих основных территориях снизилась и составила в сумме 23 %, хотя в 1997 году был поставлен абсолютный рекорд проданных в Штаты австралийских фильмов – 14»[72].

Средний бюджет австралийского фильма составляет

примерно шесть миллионов долларов. Но эти деньги получает только уже известный режиссер с именем и положением, чьи предыдущие работы получили признание не только в Австралии, но и за рубежом. Примерно этой сумме равен, скажем, бюджет ленты «В стране дикарей» (1998, реж. Б. Беннет) или картины «Священный дым» (1998, реж. Дж. Кемпион). Большинству же кинематографистов о таком бюджете фильмов приходится только мечтать. Поэтому в стране постоянно растет доля низкобюджетных картин, где порой постановщикам приходится укладываться в сумму в несколько сот тысяч долларов (еще одна параллель с российским современным кинематографом). Это, впрочем, отнюдь не означает низкого качества картин, и, скажем, фильм «Редкая вульгарная брань» (1999, реж. Б. Хейуорд), посвященный жизни молодежи в большом городе, производит более чем благоприятное впечатление и профессионализмом автора, и изобретательностью визуального решения. К сожалению, большинству молодых режиссеров просто не остается другого выхода, как вкладывать свои собственные деньги или занимать их у своих родных и друзей для того, чтобы снять фильм и заявить о себе. Именно этим объясняется то, что в низкобюджетных лентах режиссеры, как правило, являются одновременно и сценаристами, и продюсерами, и исполнителями главных ролей.

Начавшийся в середине 1990-х гг. «бум» низкобюджетного кино не только не сходит на «нет», но, наоборот, набирает силу. Увеличивается количество режиссеров, которые хотят работать именно в кино, а не в рекламе или на телевидении. Из наиболее перспективных кинематографистов, заявивших о себе в это непростое время, можно назвать Шейна Лютера, автора картины «Торговец справедливостью» (1999), режиссера ленты «Долгий обед» (1998) Энтони Рэдмана. Успешно прошли по экранам и фильм «Стресс» (1999) Брэда Фэлстида, и особенно лента «Моя мама Фрэнки» (2000) Марка Лэмпрелла. Из этих работ самой яркой, пожалуй, является последняя – режиссерский дебют Марка Лэмпрелла. История отношений сына с деспотичной матерью, ревностной католичкой, интересна еще и потому, что в последнее десятилетие семейные взаимоотношения, особенно, когда за внешне благополучным фасадом скрывается «скелет в шкафу», как говорят англичане, являются объектом крайне пристального внимания кинематографистов пятого континента.

Причем зачастую именно аномалии, психические или физические отклонения оказываются в центре повествования. В качестве примеров именно такого, как его называют сами австралийцы «патологического» кино, можно привести несколько

нашумевших австралийских фильмов, из которых наиболее значительными представляются «Блеск» (1996, реж. С. Хикс), «Потанцуй со мной» (1998, реж. Р. Де Хиир) и «Страсть» (1999, реж. П. Данкан).

Замысел создания фильма «Блеск» возник у режиссера Скотта Хикса еще в 1986 году, за десять лет до его реализации, когда в своей родной Аделаиде он посетил концерт известного пианиста Дэвида Хелфготта. Затем в местной газете Хикс прочитал статью о жизни музыканта, из которой узнал, что на своем пути к славе исполнитель смог победить серьезную душевную болезнь (не эту ли тему позднее разрабатывал в своем фильме «Игры разума» американец Рои Говард?). Как позднее в одном из интервью вспоминал сам режиссер: «Тот факт, что он прожил такую мучительную и такую бурную жизнь и вышел из всего этого несколько эксцентричным, но все же блестящим исполнителем, никак не выходил у меня из головы. Я понял, что это замечательная история».

Но понадобилось почти десять лет, прежде чем Хикс смог осуществить замысел. До этого ему пришлось долгое время проработать на телевидении, где он сделал огромное количество рекламных роликов, музыкальных видеоклипов и несколько интересных документальных картин. Особую известность получило его серьезное и углубленное исследование современного состояния народно-освободительной армии Китая. Под названием «Великая железная стена» картина вышла на экраны незадолго до всколыхнувших весь мир событий на площади Таньаньмынь, когда в 1989 г. армейские части жестоко подавили студенческую демонстрацию. Работа Хикса получила престижную телевизионную премию имени Пибоди в США и оказалась программой с наивысшим на то время рейтингом канала «Дискавери». Среди других его телевизионных достижений следует упомянуть четырехчасовую серию документальных фильмов под общим названием «Подводные лодки: стальные акулы», также побившую рекорды рейтинга и принесшую в 1994 г. ее создателю главную американскую телевизионную премию «Эмми». Одновременно Хикс снимает австралийский телесериал «Игра в прятки»[73].

В кинематографе Скотт Хикс дебютировал в 1982 году фильмом «Свобода», но известность ему принесла следующая картина «Себастьян и воробышек» (1989), рассказ о дружбе двух мальчишек, выходцев из разных социальных слоев общества, где два подростка – сын богатых родителей и уличный бродяга отправляются в небезопасное путешествие в поисках матери бродяжки. Фильм имел значительный зрительский успех, был

хорошо принят в разных странах и удостоен премии Джорджа Лукаса на международном фестивале во Франкфурте.

Завоевав признание, Хикс взялся за реализацию своей мечты. В центре «Блеска», как и в предыдущей картине, – проблема непростых взаимоотношений родителей и детей. Отец музыканта, переживший Холокост, боится и не понимает устремлений своего сына-вундеркинда непременно блистательно сыграть необычайно трудный для исполнения Третий фортепианный концерт Сергея Рахманинова, требующий от музыканта филигранной техники. Однако сын после страшнейшего нервного срыва, нескольких лет, проведенных в лечебнице для душевнобольных, где он был лишен возможности музицировать (а известно, что отсутствие каждодневной практики для музыканта равносильно потере профессии), возвращается не только к нормальной жизни, но и к концертной деятельности, и в его программе вновь прозвучит произведение великого Рахманинова.

Умело пользуясь параллельным монтажом, режиссер чередует сцены прошлого и настоящего, и постепенно перед зрителями раскрывается процесс душевной реабилитации творческого человека, когда любимая профессия позволяет герою преодолеть страшную болезнь. Успех ленты превзошел самые смелые ожидания.

Но в отличие от многих своих коллег, Хикс отказался от всех приглашений, поступивших к нему из Голливуда, и остался на родине, успешно сочетая работу в кино («Снег падает на кедры», 1999, где он вновь проявил себя мастером тонкого психологического портрета) с постановкой телевизионных сериалов, рекламных роликов и музыкальных видеоклипов, которые хотя и не приносят ему громкой славы, зато позволяют вполне безбедно существовать.

К разряду «патологического» кино австралийские критики относят и фильм «Потанцуй со мной» Рольфа Де Хиира, в котором авторы рассказывают историю любви интересного молодого мужчины и нервной немой паралитички, прикованной с детства к инвалидной коляске. Страдающая тяжелой формой церебрального паралича, молодая женщина (а режиссер не стесняется показать самые интимные и некрасивые подробности жизни инвалида), тем не менее, сохраняет не только волю к жизни, присутствие духа, но и мечты о женском счастье. И хотя окружающие ее люди и даже сиделки, которым по долгу службы положено быть милосердными, и особенно одна из них – красавица Мадлен (Д. Кеннеди) откровенно демонстрируют ей свое отвращение, Джулия (Х. Роуз) не перестает смотреть в будущее с надеждой.

А дальше все как в сказке. Инвалидная коляска калеки врезается в прохожего, который исполнит роль благородного принца. Правда, «принцу» (Дж. Брамтон) придется не танцевать с «Золушкой» на балу, а транспортировать больную домой, кормить, поить и даже сажать на горшок. Но несмотря на все эти «неаппетитные» подробности быта, между героями возникает чувство. Сначала это просто жалость со стороны здорового красивого и уверенного в себе мужчины к несчастной калеке, затем – интерес (герои начинают общаться с помощью компьютера), и Эдди вскоре понимает, что за невзрачной оболочкой скрывается живой и пытливый ум. Дальнейшее скорее относится к стремлению исполнительницы главной роли и одновременно сценаристки картины Х. Роуз, которая в образе главной героини вывела саму себя (она также инвалид детства), закончить историю непременным хэппи-эндом, и поддержавшему ее в этом начинании режиссеру.

Установившийся между героями контакт каждая сторона рассматривает по-своему. В герое преобладает сострадание, Джулия же влюблена в своего «принца» и ждет от него не только уважения и дружбы, но любви и секса, как обычная женщина. Осознав это, Эдди сначала предпочитает исчезнуть (и именно так, скорее всего, и произошло бы в жизни), но у кинематографа свои законы, и в финале картины он возвращается, причем не к красивой медсестре Мадлен, старательно заигрывающей с ним, а к больной Джулии. Но самое удивительное, что фильм, внешне построенный по всем законам «женского» романа в стиле Барбары Картланд, отнюдь таковым не является. Показом подробностей жизни инвалида, нарочитым акцентированием на бытовых деталях Де Хиир полностью «снимает» флер слезливой сентиментальности. И вместе с авторами картины хочется верить, что и обделенная судьбой больная женщина получит свой кусочек счастья, тем более, что главное внимание Роуз и Де Хиир сосредотачивают не на демонстрации физических страданий героини, но на ее силе воли, решительности, оптимизме.

Авторам удалось главное – заставить зрителей посмотреть на героиню по-другому, не только сострадать несчастной калеке, но увидеть и оценить красоту ее внутреннего мира. Все тот же вечный вопрос:

> Так что такое – Красота?
> И почему ее обожествляют люди?
> Сосуд – она, в котором пустота,
> Или огонь, мерцающий в сосуде?![74]

Но не только тема привлекла внимание к фильму. Дело в том, что к моменту выхода на экраны картины «Потанцуй со мной» имя Рольфа Де Хиира было хорошо знакомо любителям кино как режиссера с парадоксальным и непривычным взглядом на мир, автора лент «Хвост тигра» (1984), «Происшествие у Вороньих ворот» (1988), «Динго» (1991), «Плохой мальчик Бабби» (1993) и других.

Особый интерес зрителей и критики вызвала его картина «Плохой мальчик Бабби», где автор предложил неординарную вариацию образа «простодушного» героя, известного в Европе еще с времен вольтеровского Кандида и впоследствии блестяще модифицированного Робертом Земекисом в «оскароносном» «Форесте Гампе» (1994, США).

В основу фильма легла полуфантастическая история о сорокалетием недоумке Бабби (великолепно сыгранным актером Николасом Хоупом), который за всю свою жизнь не видел ничего, кроме обшарпанных стен полуподвала на окраине города. Единственное, что он умеет – заучивать и исполнять все мамочкины прихоти, а также подражать. Страсть к подражанию оказывается роковой, сначала Бабби засовывает в целофановый пакет любимую кошку, а затем – и любимую мамочку. Такая же процедура поджидает неведомо откуда взявшегося папашу, который неожиданно придя в дом героя, нарушил давно установившийся порядок, заявив свое исключительное право на то, чем занимались мамочка с сыночком каждую ночь. Разом и осиротев, и «овдовев», герой отправляется на поиски правды, а также мамочки и кошки (ибо так и не понял, что с ними произошло), переживая головокружительную одиссею идиота в мире идиотичного зла и насилия. То он прибивается к похотливой миссионерше из Армии спасения, то к бродячей группе рок-музыкантов, то к дому инвалидов, то к сутенеру. Но самое страшное, что, следуя укоренившейся привычке – подражать другим, повторяя все их жесты и слова, Бабби везде оказывается своим, и в результате патологический дурень без всяких проблем общается с «нормальным» миром. Поистине, как заметил великий Шекспир в «Гамлете»: «Время вывихнуло сустав». Границы между нормой и патологией просто перестали существовать. Что это? Апокалипсис? Де Хиир, рассказывая очередную иноверсию истории простодушного, рисует страшную картину наступающего конца света.

Мировой кинематограф знал огромное количество «кинонайденышей» и простаков, от милой детской сказки о Маугли, выросшем в джунглях, до загадочного Каспера Хаузера из фильма немецкого режиссера Вернера Херцога «Каждый за себя, и

Бог против всех» (1974). Но и Херцога, и английского постановщика Линдсея Андерсена («О, счастливчик!», 1973) беспокоило, прежде всего, неблагополучие мира, о чем они и говорили в своих картинах. Упомянутый выше Форрест Гамп (появившийся, кстати, на год позднее Бабби) доказал, что и недалекий человек, но зато сотканный из сплошных добродетелей, способен вписаться в социальную действительность. Что же касается героя Де Хиира, то всей своей жизнью, побывав во всех возможных и невозможных ситуациях, Бабби опроверг и смешал все привычные нормы и представления, начиная от отношения к морали и кончая инцестом. Черное оказалось белым и наоборот. Фильм откровенно эпатировал зрителей, но и заставлял их размышлять.

Не менее странная история отношений сына и матери легла в основу фильма Питера Данкана «Страсть», где также была отдана щедрая дань и садомазохизму, и инцесту, и «Эдипову комплексу». После успеха мрачной политической утопии «Дети революции» (1996), рассказывающей о том, что случилось бы с Австралией, если бы там произошел коммунистический переворот, тема, выбранная Данканом для фильма «Страсть», не могла не вызывать удивления. И если бы не талант и профессионализм режиссера, который прежде всего стремился разобраться в психологии героев, что ему в полной мере и удалось, то если следовать голой сюжетной схеме, вполне могло бы создаться ощущение, что взаимоотношения, связывающие талантливого музыканта и его музу – мать, – просто иллюстрация учения Зигмунда Фрейда.

Глава 5
О том, что человеческое достоинство надо уважать

Явное тяготение австралийских режиссеров к теории психоанализа бросается в глаза. В этом есть, конечно, и дань мировой моде (в 1990-е гг. на эту тему было сделано огромное количество американских и европейских картин), но главное – естественное стремление людей, живущих на стыке веков, разобраться в том подсознательном и потаенном, что зачастую и определяет поступки и мысли человека.

Именно этой теме посвящен фильм Пола Кокса «Дневники Вацлава Нижинского» (2001). В его основу положены записи из знаменитого дневника Вацлава Нижинского, великого русского танцовщика, который он начал вести в 1919 году в тщетной попытке оградить себя от подступающего безумия. В этих глубоко личностных признаниях есть все: творческий самоанализ, болезненный бред, трагедия разрушенной любви, попытка хотя бы на бумаге свести счеты со своим бывшим патроном и возлюбленным Сергеем Дягилевым, ощущение надвигающейся смерти. Автору, а Пол Кокс был одновременно и режиссером, и автором сценария, было очень непросто найти визуальный эквивалент этому, во многом сумбурному, но глубоко трагическому человеческому документу.

Кроме того, вопрос о правомерности вынесения личных, если не сказать, интимных, размышлений, которые человек доверил бумаге, на суд людской, как и всегда, не имеет однозначного ответа. Но одно определенно, от режиссера, будь то российский кинематографист Алексей Учитель («Дневник его жены») или австралиец Пол Кокс, требуется безупречное чувство меры и такта, в противном случае личная трагедия становится спекулятивным товаром со смакованием скабрезных подробностей из жизни знаменитостей.

К счастью, этими качествами Пол Кокс обладает в полной мере. Уже в первых фильмах «Взгляд изнутри» (1978), «Костас» (1979), о которых уже писалось выше, он доказал, что его режиссерскому стилю присущи теплота и сочувствие к людям. За Коксом уже давно закрепилась слава знатока «человеческих душ». Глубоко личностная интонация буквально пронизывала такие фильмы, как «Одинокие сердца» (1982), «Моя первая жена» (1984) или «Кактус» (1986). В первой ленте история сближения двух немолодых людей, уже отчаявшихся найти свое счастье, была

рассказана с такой трогательной нежностью к своим персонажам, что мало кого оставила равнодушным. Еще более щемящее чувство вызывала драма «Моя первая жена», в работе над которой Кокс (он был и соавтором сценария) во многом опирался на свой личный печальный опыт.

Отчаяние героя, от которого уходит любимая женщина после десяти лет супружества, было мастерски передано в картине.

Шумный международный успех выпал и на долю «Кактуса» – еще одной лирической ленты о дружбе молодой француженки, в результате автокатастрофы частично утратившей зрение (в этой роли блеснула одна из известных французских актрис Изабель Юппер), и слепого юноши, который помогает героине приспособиться к новым обстоятельствам.

Интересно, что за какую бы тему не брался режиссер, его в первую очередь интересуют сами люди, их проблемы и переживания.

Фильм «Дневники Владислава Нижинского» – не первое обращение Кокса к биографиям известных людей, ему предшествовала картина «Жизнь и смерть Винсента Ван Гога» (1987). Более того, своими работами Кокс убедительно доказывает, что не только гении вроде Ван Гога или Нижинского, но и маленький, неизвестный широкой публике человек достоен стать героем биографических картин.

«Рассказ женщины» (1992) – исповедь умирающей от рака пожилой женщины вызвала настоящий шок в зрительном зале. Просто и без надрыва в этой тонкой и лиричной ленте рассказывается история жизни героини, которая, зная о приближающейся смерти, откровенно и ни в чем не лукавя, пытается проанализировать все свои поступки. Дополнительную достоверность всему показанному придало участие в фильме замечательной актрисы Шейлы Флоренс, сыгравшей по сути саму себя. Она скончалась от рака за два дня до вручения ей премии Австралийской киноакадемии как «лучшей актрисе года».

Но завоевав международное признание и став одним из самых известных австралийских режиссеров, Пол Кокс не избежал всех тех трудностей, с которыми у себя на родине столкнулись многие его коллеги. Прежде всего, финансовые проблемы заставили его попытать счастья за рубежом, где он сделал несколько интересных работ, речь о которых еще впереди. Однако, в отличие от очень многих своих соотечественников, легко ассимилировавшихся в Новом Свете, Кокс всегда тяготел к европейской стилистике, подробному анализу человеческой психологии, и потому многие приемы и стереотипы американского кино оказались для него чуждыми. Немало

поколесив по миру, он в 1999 г. принимает решение вернуться на родину, где его всегда помнили и ценили, причем не только критики, но и рядовые зрители.

Время показало, что Кокс был прав. Успех таких лент, как «Невинность» (1999) и особенно «Дневник Вацлава Нижинского», это доказал. Однако, высоко оценивая эти фильмы, сделанные в конце 1990-х гг., хотелось бы отметить, что и раньше тема «нормы» и «отклонений» в психике человека находила свое отражение в австралийском кино. И как это не покажется странным, но в числе самых интересных картин, исследующих данную проблему, можно назвать фильм совсем другого плана, который вполне можно было бы отнести к развлекательному кино и любимому зрителями жанру психологического триллера «Мертвая зыбь» (1989). Если бы не одно «но»… В руках Филлипа Нойса, о ранних картинах которого «Проселочные дороги» и «Новости на первую полосу» уже упоминалось, лента, которая вполне могла бы не выйти за рамки обычной коммерческой продукции, превратилась в серьезную психологическую драму.

Ко времени появления в прокате картины «Мертвая зыбь» Филлип Нойс уже был признан одним из лучших австралийских режиссеров. В период, когда практически все лидеры «новой волны» уехали в США, Нойс, задержавшись на несколько лет на родине, оказался в крайне выгодном положении «последнего из могикан», ибо окружающие его кинематографисты в основном были совсем еще зелеными новичками. Именно ему теперь предстояло доказать, что с отъездом ведущих мастеров экрана австралийское кино не прекратило своего существования. И действительно, ни одна из его работ 1980-х гг. – «Жара» (1983), «Тень павлина» (1986), «Отголоски рая» (1987), «Мертвая зыбь» (1989) не прошла незамеченной.

В первой картине, где рассказывалась история противостояния молодого архитектора, автора проекта строительства большого жилого комплекса в Сиднее, и активистки движения «Гринпис», интерес к ленте был вызван не столько перипетиями любовной интриги с элементами детектива или модной темой защиты окружающей среды, сколько удивительной атмосферой тревоги, в которой разворачивалось действие. Умение Нойса при помощи мелких деталей создать особый эмоциональный фон чрезвычайно сильно действовало на зрителей, заставляя их пребывать в напряжении от первого до последнего кадра.

К сожалению, фильм «Отголоски рая» получился менее удачным. Попытка Нойса попробовать свои силы в жанре мелодрамы не состоялась. История любви, неожиданно

вспыхнувшей между женщиной, жестоко разочаровавшейся в муже, и привлекательным молодым танцором, разворачивающаяся на фоне открыточно красивых видов Таиланда, получилась достаточно тривиальной. Ни мастерство Нойса, ни убедительная игра исполнителей главных ролей Уэнди Хьюз и Джона Доуна, не смогли спасти положения.

Гораздо больше он преуспел в жанре триллера. Однако, еще только приступая к работе над фильмом «Мертвая зыбь», Нойс с самого начала стремился сделать нечто большее, чем приключенческий фильм. Именно потому он вместе с будущими «звездами» мирового экрана Николь Кидман и Сэмом Нилом столь тщательно прорабатывал характеры персонажей. (Кстати, именно международный успех фильма и открыл этим актерам дорогу в Голливуд.) Для Нойса было принципиально важно, чтобы зрители не только прониклись симпатией к главным героям, но и поняли их тяжелое психическое состояние.

Безутешная супружеская чета, потерявшая ребенка, чтобы хотя бы немного отвлечься от своего горя и сменить обстановку, решает попутешествовать на яхте. Случайно спасенный ими человек, найденный супругами на палубе полузатонувшей шхуны, неожиданно возникшей из тумана, подобно легендарному «Летучему Голландцу», оказывается не просто преступником, но садистом и маньяком.

Экранизация бестселлера Чарльза Уильямса (к этой истории спустя несколько лет обратились и американские кинематографисты, сделав ремейк фильма Нойса) давала широчайшие возможности для режиссера, и он этим воспользовался. И здесь, вновь, как нельзя более, пригодилось умение Нойса создавать тревожную, пугающую атмосферу, где Зло порой представало в почти мистическом иррациональном воплощении. Негодяй, изобретательно измывающийся над своими спасителями, выглядел поистине посланцем самого Дьявола – страдания жертв были необходимы ему прежде всего для самоутверждения. Как и положено в фильмах подобного рода, в финале добро торжествовало победу, более того именно в борьбе с монстром герои вновь обретали утраченное было чувство любви и доверия. Общая опасность и страх за близкого человека помогли супругам понять, как они дороги друг другу. Человеческий фактор оказался в картине едва ли не более важным, чем лихо закрученная детективная интрига.

Обилие жестоких, а порой и откровенно натуралистических, сцен отнюдь не было самоцелью автора и не только не отпугнуло, но, наоборот, оказалось еще одной причиной успеха картины у зрителя. И в этом была огромная заслуга режиссера, который не

побоялся пригласить на главные роли в ту пору еще малоизвестных актеров. Особенно запомнилась игра Николь Кидман. Молодая актриса, за плечами которой был уже определенный опыт работы в кино (зрители ее запомнили по комедии «Рождество в кустах» (1983, реж. Г. Сафран), в которой она снялась в возрасте шестнадцати лет, и телесериалу 1986 года «Вьетнам» режиссера Джона Дайгена.), предстала в «Мертвой зыби» совсем в ином качестве. Если в предыдущих картинах режиссеры, прежде всего, делали ставку на привлекательную внешность актрисы – высокая, рыжеволосая девушка с ослепительно синими глазами и изящными чертами лица, – то Нойс потребовал от нее совершенно другого. Замкнувшаяся в своем горе молодая женщина, только что пережившая смерть ребенка, страдающая от кажущейся холодности мужа – такой она предстает в начале картины. Позднее актриса вспоминала, как долго она вместе с режиссером работала над голосом и манерой двигаться. Создается ощущение, что мысли героини постоянно витают где-то далеко, она внешне холодна, отстраненна, и даже передвигается как бы автоматически. Но появление на яхте психопата выводит героиню из состояния оцепенения, и тогда зрители видят совершенно другую женщину. «Ее героиня с преисполненным решительности лицом и развевающимися по ветру рыжими волосами, женщина, борющаяся за свою жизнь и жизнь мужа, привлекла внимание режиссеров» [75].

После огромного успеха ленты Кидман получила приглашение в Голливуд, где она работает и по сей день. Правда, периодически, как и многие ее коллеги, она приезжает сниматься на родину. С такими результатами австралийская кинематография и закончила XX век.

Глава 6
О том, как важно найти поунаму

Человеческое достоинство… Эти два слова стали как бы заклинанием, красной нитью проходящим практически через все новозеландские картины последних лет. Ради возможности чувствовать к себе уважение погибал герой «Спящих собак» Смит, страдал в тюрьме персонаж картины режиссера Джона Лейнга «За гранью разумного сомнения» (1985), нырял в пучину океана маленький мальчик («Немой», 1984, реж. И. Маккей), шел в карцер юный правонарушитель Рикки («Вожак», 1983, реж. М. Уокер), бунтовала Джанет («Ангел за моим столом», 1990, реж. Дж. Кемпион).

Почему же из всех социальных и этнических проблем именно вопрос самосознания личности стал доминирующим в новозеландском кино? Думается, причин несколько, и главная из них – разочарование в правильности и справедливости морали общества. Инфляция, безработица, кризис – эти слова отнюдь не являются пустыми в Новой Зеландии, которую местные идеологи продолжают называть «лучшей в мире страной».

После многих лет упоения материальным благосостоянием наступило неминуемое отрезвление, и, естественно, больше внимания стало уделяться моральным и этическим вопросам. Осознав себя как нацию, новозеландцы достаточно высоко ценят личностное начало в человеке, которое позволяет ему в самых сложных и конфликтных ситуациях оказаться на высоте. А это было нелегко, и часто конфликт с окружающим миром для героя одиночки заканчивается трагически…

Так, маленький мальчик-найденыш племени маори долго и безуспешно будет отстаивать свое право дружить с белой черепахой, единственным существом, с которым он чувствует себя свободно и непринужденно. Будучи немым от рождения, мальчик ощущает себя чужаком в племени, ибо колдун счел его появление у маори дурным предзнаменованием. И ни доброе отношение вождя, ни заступничество старой женщины, заменившей найденышу мать, не способны разрушить стену отчуждения между мальчиком и всеми остальными. И дело здесь не только в предрассудках, которые еще сильны среди маори, конфликт гораздо глубже. Мальчик не такой как все не только из-за своего физического недостатка, он отличается от других, прежде всего, непокорностью, нежеланием «быть, как все». Именно поэтому маленький бунтарь становится угрозой спокойствию колдуна и

всего племени. Но все попытки взрослого и хитрого человека сломить волю мальчика оказались безуспешны. И даже приемная мать и вождь расценивают дружбу мальчика с черепахой лишь как чудачество и упрямство, не понимая, что Немой отстаивает право на самоуважение, что его поведение – это неосознанный протест против попыток нивелировать его личность.

Трагический финал ленты – прыжок мальчика с борта увозящего его корабля в океан – это не только акт отчаяния, но прежде всего его моральная победа над всеми, заставившая задуматься и вождя, и приемную мать Немого, да и других членов общины. И лента «Немой», вначале воспринимаемая как экзотическая и этнографическая картина, где с необыкновенным изяществом и красочностью представлен авторами уклад племени, воспета дикая и прекрасная стихия, постепенно захватывает зрителя прежде всего глубиной психологического конфликта.

Не менее трудно утверждает себя как личность и герой другой нашумевшей ленты «Вожак» – Рикки: ему суждено вступить в бой с целой шайкой правонарушителей. Действие картины разворачивается в исправительной колонии, которая является своеобразной проекцией окружающего мира. Подростки, с ранних лет столкнувшиеся с несправедливостью и жестокостью общества, на себе испытавшие унижения, расовую дискриминацию (большинство колонистов – «цветные»), и свой маленький мирок, огражденный проволокой, строят по законам, где правят сила и жестокость. И потому именно тупой подонок и садист Слим становится лидером, а вернее, вожаком шайки, или, что более точно, стаи. А закон стаи прост: беспрекословное подчинение, выполнение всех приказов вожака и жестокое и неотвратимое наказание за неповиновение. Однако, как выясняется, эти заповеди не собирается выполнять новоприбывший – юный правонарушитель Рикки, который, подобно Немому, категорически отказывается «быть как все». Его первая стычка со Слимом поначалу воспринимается другими членами шайки лишь как борьба за власть, стремление установить свое господство. И лишь значительно позже ребята поймут, что Рикки в неравной схватке со Слимом отнюдь не преследовал личной выгоды: более того, ему противна роль вожака. Заступаясь за самого слабого и беззащитного мальчика в колонии, Рикки стремится привнести человеческую мораль в общество, живущее по законам джунглей. В конечном счете, он борется не только за себя, но и за каждого из мальчишек, которые давно уже разуверились в существовании справедливости и бескорыстия. И когда в финале избитый Рикки оказывается в

карцере (так как начальство колонии менее всего хочет разбираться в причинах беспорядка), именно ему будут отданы все симпатии ребят, которые, может быть, впервые в жизни почувствовали себя людьми.

Дебютант новозеландского кинематографа Майкл Уокер старательно избегал излишней драматизации событий. Сознательно делая ставку на драматургию, режиссер умышленно упрощает контакт со зрителем. Ни красивых мизансцен, ни изысканных кадров: «Вожак» – это своего рода социологическое исследование определенного слоя новозеландского общества. Но в этой кажущейся «простоте» и «доступности» фильма кроется, на наш взгляд, основная причина успеха. Автор добился максимального правдоподобия, и поэтому проблемы, затронутые им в «Вожаке», не могут оставить зрителя равнодушными.

Интересен «Вожак» и другой проблемой, которая в этой картине оказывается на втором плане, но тем не менее весьма существенна для современного новозеландского кинематографа, – это расовая дискриминация. И хотя в Новой Зеландии расизм не возведен в ранг государственной политики, вопросы взаимоотношений двух народов и сегодня обострены до предела. И не случайно именно этой теме новозеландские кинематографисты уделяют особое внимание. И если в «Вожаке» Майкл Уокер лишь констатирует тот факт, что большая часть юных правонарушителей – маори, полинезийцы (ибо именно исконные жители островов подвергаются жестокой дискриминации: и основной процент безработицы и нищеты в стране приходится на долю цветного населения и, соответственно, там выше преступность), то другие режиссеры, например Блек в фильме «Фотограф» (1987) или Дж. Мэрфи в «Возмездии» (1985), впрямую говорят об этой наболевшей проблеме, которая так же вплотную смыкается с темой борьбы за человеческое достоинство.

В качестве иллюстрации можно привести эпизод из фильма Мэрфи «Возмездие», когда главный герой маориец входит в церковь. «Как ты можешь своим присутствием осквернять Храм Божий?» – в гневе кричит ему священник. «Но ведь и я сын Божий» – отвечает темнокожий солдат. И вновь та же тема, что и в австралийской ленте Скепси «Песнь Джимми Блэксмита»: доброго отзывчивого человека жестокость и оскорбления окружающих превращают в кровожадного зверя.

> «Нет солнечных островов,
> Только мальчишка с глазами-камушками просит:
> «Мистер, дайте пять центов»[76].

Эти слова из поэмы известного самоанского прозаика и поэта Альберта Вендта могли бы стать иллюстрацией к тем отношениям, которые сложились у английских колонистов «пакеха» с коренным населением страны. Нескончаемый поток притеснений маори, самоанцев, полинезийцев, начавшийся в прошлом веке, продолжается и по сей день, хотя сейчас дискриминация носит достаточно скрытый характер. Показать всю противоестественность расистских предрассудков и взялся один из самых известных новозеландских режиссеров Пол Мондер, задумав перенести на экран известный роман А. Вендта «Сыновья должны возвращаться» (1982).

В отличие от картин, где отношения двух наций рассматриваются в историческом аспекте, роман и фильм обращены к современности. Успех этой книги в стране был ошеломляющим, и долгое время после выхода романа его автор получал множество писем от представителей самых разных слоев общества, всех, кого взволновала трагическая история любви юноши из скромной семьи самоанских иммигрантов и дочери богатого новозеландского бизнесмена. А. Вендт, а вслед за ним и Пол Мондер сумели показать сегодняшнее проявление расовой дискриминации, конфликт «между отцами и детьми» во всей его сложности и противоречивости. Умышленно отказавшись от проторенного пути, авторы доказывают, что главная причина, разлучившая двух любящих людей, коренится в разности укладов жизни, нелепом национализме, который пронизывает не только новозеландское общество, но и самоанскую общину.

Два сильных характера, два юных и прекрасных человека встретили и полюбили друг друга. Их любовь выдержала, казалось, все испытания: и скрытое неодобрение друзей, и открытый протест родителей. Но желая утвердить себя, обостренно воспринимая самый мелкий и незначительный проступок друг друга, Сара и Сиони живут в постоянном напряжении и ощущении, что другой стремится захватить в их союзе лидерство. Не желая уступать друг другу, принадлежа к разным культурам и мирам, Сара и Сиони априори не способны на равноправные отношения.

Для Сиони, выросшего в бедной семье иммигрантов, с детства привыкшего к снисходительно – покровительственному отношению белых к «дикарям», борьба за уважение окружающих давно стала повседневной. Он умен, пытлив, с огромным трудом получил образование в колледже для белых. Сиони критичен не только по отношению к «пакеха», но и традиционному

самоанскому обществу. Герой принадлежит к новому поколению тех, кто благодаря своим способностям, знаниям стремится достичь «места под солнцем», и он этого достоин. Но будучи человеком эмоциональным и легко ранимым, Сиони болезненно ощущает всю несостоятельность своих попыток, ибо для белых он всегда будет «черной костью». Оторвавшись от своих корней, он не примкнет и к другому лагерю. И поэтому Сиони так и не поверит в искренность любви Сары, все время будет ждать подвоха и предательства с ее стороны.

Для Сары, выросшей в атмосфере лжи и ханжеской морали, в «холодном доме» родителей, где за фасадом достатка и уюта скрывается неприязнь и тоска, также трудно разрушить привычные рамки поведения. Сиони, покоривший девушку благородством, искренностью, пугает ее своим максимализмом. И постепенно она убеждает себя в том, что Сиони продолжает встречаться с ней из чувства долга. Горький опыт родителей, чей брак был без любви, заставит Сару пойти на разрыв с любимым. Итак, два человека, родные по духу, найдя друг друга, тем не менее не в состоянии сохранить свою любовь.

Для авторов картины характерно решительное неприятие привычных ценностей: вместе с молодыми героями они предают анафеме весь комплекс прописей, принятых обывателем за непреложные истины. Но вся беда в том, что, отрицая старое, Сара и Сиони являются детьми своего общества и не в состоянии построить отношения на новой основе. Режиссер не спешит предложить зрителям решение проблемы, но тот факт, что авторы стремятся заострить внимание на теме, о которой новозеландцы предпочитали умалчивать многие годы, чрезвычайно важен.

Глава 7
О том, как трудно научиться играть на пианино

Однако самый громкий триумф новозеландское кино ожидал в 1993 г., когда на крупнейшем смотре мирового кино – международном фестивале в Каннах картина «Пианино» режиссера Джейн Кэмпион неожиданно для многих была удостоена главного приза «Золотой пальмовой ветви». Впрочем, на этом поток наград не иссяк, и спустя год Американская киноакадемия, обычно весьма предвзято относящаяся к иностранным фильмам, присудила работе Кэмпион сразу три «Оскара». Еще более ярким свидетельством подлинного успеха ленты стало зрительское признание, сопутствующее картине во всех странах мира, где она демонстрировалась.

В чем же заключалась причина того, что фильм молодой новозеландской кинематографистки стал незаурядным явлением в мировом кино 1990-х гг.?

Ведь если анализировать сюжет, то перед нами типичная мелодрама с непременным «классическим» любовным треугольником и столь же обязательным «хэппи-эндом». Налицо и традиционные персонажи этого жанра: обманутый муж, неверная жена, страстный любовник. Однако, как справедливо пишет киновед Г. Краснова, анализируя этот фильм «если бы действие фильма свелось только к этой схеме, «Пианино» не имело бы и сотой доли своего успеха. За поверхностным слоем проступает второй, куда более динамичный и важный слой»[77].

На самом деле и любовный треугольник здесь непростой, его было бы правильнее характеризовать так: женщина, мужчины и… пианино. Причем, именно пианино отведена главная роль в разыгравшейся драме. Впрочем, по порядку. Действие ленты разворачивается в викторианскую эпоху в одном из уголков Новой Зеландии, в период, когда белые переселенцы только начали осваивать этот дикий и суровый край. Именно сюда из Англии приезжает главная героиня Ада (Холли Хантер), заочно выписанная в жены местному плантатору Стюарту (Сэм Нил). Зрителю ничего не известно о прошлом этой маленькой женщины. Но легко догадаться, что жизнь не баловала героиню, иначе, зачем бы пустилась она в это длительное и опасное путешествие, согласившись на брак с абсолютно незнакомым и чужим человеком?! Авторы сообщают лишь то, что Ада – вдова, имеющая маленькую дочь, а в качестве единственного приданого,

она привозит с собой пианино. Уже этот факт сразу же вызывает недоумение и непонимание всех соседей, включая новоиспеченного мужа. Но от всех окружающих героиню отличает не только пристрастие к музыке и не то, что она лишена дара речи, проблема глубже: «Ада – страстная, пылкая, художница, чьей душе знакомы не только возвышенные, но и темные порывы»[78].

Но пока сердца ее никто не затронул, и игра на пианино – ее единственная радость, с его помощью она выражает свои чувства, общается с окружающим миром, а чаще и отгораживается от него. Трагедия ее мужа Стюарта не в том, что он плохой или злой человек, он просто зауряден. Ему нужна была хозяйка, любовница, кухарка, и он искренне мучается и не понимает, почему его дичится Ада, чего не хватает этой женщине, ведь в его доме она будет вдоволь обеспечена едой и одеждой. Но уже первая встреча супругов на берегу, где сброшены вещи Ады, включая пианино, становится роковой для их дальнейших отношений. Стюарт отказывается взять с собой пианино. Но то, что для него – бесполезный и громоздкий ящик, для Ады – потеря единственного сокровища, утрата смысла ее существования. Еще не начавшись, брак разрушен. Вместо преданной жены Стюарт обретает ненавидящую его женщину.

Горящие презрением глаза, нервно подрагивающие ноздри, вызов, который читается в этой маленькой черной фигурке, печально застывшей рядом с пианино на пустынном морском берегу (великолепная операторская работа Стюарта Драйбурга), такой ее впервые увидит Бейнс, третий участник этой драмы.

Бейнс (Харви Кейтель) – откровенный антипод Стюарту. В отличие от последнего, который целыми днями пропадает на приобретенном участке земли и всячески стремится расширить его границы, не щадя ни своих помощников, ни самого себя, Бейнс ведет достаточно праздный образ жизни. Долгие годы жизни среди маори во многом изменили его представления о жизни. Оставленная в Англии семья, любовница-туземка, нехитрый быт, обеспечивающий самое необходимое – таков его сегодняшний стиль жизни. Он не страшится того, что давно уже стал чужим в белой общине, впрочем, ему безразлично, что и для маори – он «другой». «Полудикарь», как его именуют окружающие, он оказывается единственным человеком, который смог понять Аду, заинтересовать ее, и, наконец, вызвать в этой женщине подлинную страсть.

Джейн Кэмпион мастерски строит эпизод сближения героев. Бейнс купил у Стюарта пианино под предлогом желания научиться на нем играть. Естественно, Аде отведена роль

учительницы. И прилежный и благодарный ученик даже готов вернуть женщине ее сокровище… в обмен – на нее саму. Каждая клавиша – это шаг к любовному акту. И вскоре эта игра становится одинаково притягательна для обоих ее участников. Сцена, когда Бейнс нежно и осторожно, словно опасаясь причинить боль своим прикосновением, шершавым пальцем касается дырочки на чулках Ады, способна рассказать о чувствах героев гораздо больше, чем самые откровенные эротические эпизоды. Итак, грехопадение свершилось, и как положено в драме, должно последовать наказание. Охваченный ревностью и безумием, Стюарт в гневе отрубает палец неверной жене. И это больше, чем наказание за прелюбодеяние. «Просто я подрезал тебе крыло» – шепчет он. Но как птице нельзя запретить летать, так и героиню невозможно лишить ее страсти к музыке.

Финал картины весьма примечателен. Бейнс и Ада с дочерью покидают негостеприимный край. Естественно, пианино заботливо привязано к лодке. Но начавшийся шторм ставит перед героями дилемму: выбросить за борт тяжелый инструмент или рисковать жизнью всех пассажиров. И далее самое интересное. Режиссер, подобно опытному мастеру детективного жанра предлагает зрителям на выбор три варианта происшедшего. Сначала мы видим, как вслед за пианино в океан падает Ада. И первая мысль: лишившись возможности играть на любимом инструменте, искалеченная женщина предпочла самоубийство. Затем, камера с помощью крупного плана фиксирует внимание зрителей на веревке, в которой запутывается нога героини – и это уже другая версия – несчастный случай… И наконец, счастливое спасение: освободившись от тянущей ее на дно веревки, привязанной к пианино, Ада из океанской глубины всплывает вверх к солнцу, к дочери и возлюбленному, к любви, к жизни. К жизни, которая ждет их на новом берегу.

Цвет, который в картине играет огромную роль (не случайно почти все сцены жизни героини в Новой Зеландии окрашены в мрачные черно-серые тона), в финальной сцене также меняется. Впервые мы видим Аду в светлом платье, впервые чистый белый цвет заполняет весь экран: светлые стены их нового дома, светлый костюм Бейнса, прозрачный воздух и яркое голубое небо. Никогда еще до этого эпизода чистый белый цвет не был заявлен так насыщенно и откровенно. В той старой жизни были грязь болот, страшный угрожающий темный лес, таящий в себе угрозу и опасность, бесконечный дождь, в новом мире – чистота, покой и надежда на счастье. И то, что Ада наконец заговорила – это главный итог. Теперь в ее жизни есть не только музыка, но и любовь.

И как справедливо отметила Г. Краснова: «Великолепное изобразительное решение, необыкновенная поэтическая сила экранных образов были в первую очередь обусловлены самим местом, где снимался фильм. Могучий океан, накатывающий свои волны на этот берег и сто, и тысячу, и миллион лет назад. Густая зелень леса, чуть-чуть потеснившегося, чтобы дать прибежище человеку, решившему нарушить это девственное безмолвие. До сих пор Новая Зеландия продолжает оставаться заповедником девственной природы – тянущиеся сотни километров белоснежных пляжей и разноцветных, сбегающих к самому океану холмов»[79].

Немалую долю в успех фильма внесла и музыка, написанная композитором Майклом Найманом, которая зачастую является самой яркой характеристикой душевного состояния героев.

Триумф фильма Кэмпион заставил мировую кинокритику более внимательно присмотреться к тому, что происходит в кинематографе страны на краю света, в том числе и творчеству самой Кэмпион, которая до «Пианино» сняла две весьма неординарные ленты «Конфетка» (1989) и «Ангел за моим столом» (1990), обнаружив тесную связь между новозеландским и австралийским кинематографом. В первой работе, где рассказывалась история взаимоотношений двух сестер – душевнобольной Доун, которая превратившись в полногрудую девушку, так и осталась неразумным ребенком, и ее тихой сестры Кей. Однако, как и положено, в подобного рода картинах большую опасность для окружающих, как выясняется, представляют не буйные и дикие выходки Доун «Конфетки», а ее робкая и внешне вполне «нормальная» Кей, которую по ночам мучают сюрреалистические кошмары и пророческие сны, приносящие смерть и разрушение. И здесь, бесспорно, ощущалось сильнейшее влияние на творчество Кэмпион мастеров австралийского кино, традиционно тяготеющих к мистике и иррационализму. Недосказанность, загадочность взаимоотношений между сестрами были блистательно обыграны автором в фильме.

Не менее необычная фигура оказалась и в центре другой ее картины – «Ангел за моим столом», подлинной истории жизни новозеландской писательницы и поэтессы Джанет Патерсон Фрейм, сумевшей благодаря силе воли преодолеть страшную болезнь: в детстве ей был поставлен диагноз – шизофрения.

Несмотря на то что Джейн Кэмпион сделала еще целый ряд вполне достойных профессиональных работ, на сегодняшний день «Пианино» по-прежнему остается лучшим фильмом в ее творческой карьере.

Глава 8
О том, где и как живет властелин колец

Однако, занимаясь изучением картин этого режиссера, западные критики неожиданно выяснили, что Джейн Кэмпион отнюдь не единственный кинематографист в Новой Зеландии. Более того, 1990-е гг. оказались годами расцвета экранного искусства на далеком континенте и многие работы, снятые на новозеландских студиях, оказались не менее интересны, чем картины Кэмпион.

Особое внимание критиков и зрителей привлек к себе режиссер Питер Джексон, который за несколько лет работы в кино приобрел статус культового режиссера, и американцы (а они умеют просчитывать кассовый успех проекта) доверили ему, ни больше ни меньше, как экранизацию знаменитого романа Р. Толкиена «Властелин колец».

Уроженец местечка Пукеруа Бей (недалеко от столицы Новой Зеландии – Веллингтона), Питер Джексон кинематографом «заболел» с детства, и уже его первая профессиональная лента «Дурной вкус», жанр которой можно определить как «сплеттер» – фильм, где действие построено на непрекращающейся резне и жестоких убийствах, показанных с натуралистическими подробностями, вызвала интерес. Сам Джексон заявил, что изобрел новый жанр – «сплетстик» (то же самое, но пародийно-ироничное). Один из критиков так охарактеризовал эту картину: «самый глупый, самый безобразный, самый отвратительный и самый смешной представитель жанра. Просмотр обязателен для всех»[80].

Сюжет фильма более чем незамысловат. На побережье Новой Зеландии высаживается десант плотоядных инопланетян, которые сначала уничтожают население города, а затем принимают облик своих жертв. По законам жанра на борьбу с «плохими» инопланетянами отправляется отряд «хороших» секретных агентов. И здесь первая «нестыковка» с традициями жанра: положительные персонажи отнюдь не являются носителями высоких моральных качеств, как это полагалось бы по «законам» кинематографа: они лоботрясы, фанаты тяжелого рока (заслушавшись, едва не забывают о цели миссии), любители футбола и т. д. Однако это не мешает им выполнить поручение командования: и пришельцы-зомби под ударами бравых ребят гибнут один за другим. В ход идут все подручные средства, начиная от вил, автоматов, и, конечно же, без чего не обходится

ни один фильм ужасов – бензопилы.

Спецэффекты, которыми Джексон также увлекался с детства, были выполнены безукоризненно, кровь лилась ведрами, а зрители сразу же разделились на два лагеря: те, кто поняли черный юмор режиссера и оценили его тонкую пародию на адептов жанра вроде Ромеро, Данте или Крейвена, и тех, кто воспринял все показанное всерьез и даже озаботился мыслью, не показывает ли режиссер правдивые события, скрытые властью. «Его дебют имел предельно скромный бюджет, однако картина до сих пор изумляет высоким качеством спецэффектов и грима, динамичным монтажом, умело выстроенным визуальным рядом и зрелой операторской работой. Впечатляет также неповторимая атмосфера предельно абсурдной черной комедии, ставшей пародией на весь жанр киноужасов в целом и оставившей далеко позади всех своих ближайших конкурентов – известных насмешников Кевина Смита, Сэма Рейми, Мэла Брукса, Абрахамса с Дукерами, группу «Питон Монти» и прочих»[81].

Работая над своим первым фильмом, Джексон познакомился еще с двумя людьми, разделявшими его насмешливый взгляд на мир. Вместе со сценаристкой Френсис Уолш (вскоре она стала женой режиссера) и Стивеном Синклером Джексон создает сначала сценарий, а затем и фильм со странным названием «Живая мертвечина», где была дана полная воля буйной фантазии режиссера. Сказать, что в этом фильме много крови и убийств, не сказать ничего. История забитого своей властной мамашей робкого паренька Лайонелла превратилась в кровавую феерию жутких аттракционов. Мамочка-убийца, некогда укушенная какой-то тварью, развлекается тем, что время от времени вылезая из подвала, куда ее засадил сынок, убивает всех подряд. Дабы скрыть «скелет в шкафу», главный герой вынужден сажать в подвал не только нежную мамочку, но всех тех, кого она погубила. Опять же по законам жанра, укушенные сами становятся оборотнями. В результате в подвале скапливается едва ли не все население городка, и когда зомби вырываются на свободу, то в течение сорока минут на экране идет страшнейшая бойня. Впрочем, опять же, как и положено в пародии, все заканчивается наилучшим образом.

Картину Джексона критики назвали «Бастером Китоном с кровью» (как и знаменитый герой Китона, Лайонелл при всех обстоятельствах оставался абсолютно невозмутимым). Этого нельзя было сказать о зрителях: так, например, сцена обеда, во время которой в суп мамочки, отвалившись, падает ее же собственное ухо с клипсой, и та его преспокойно съедает, требовала от посетителей кинозала не только хорошего чувства

юмора, но и крепкой нервной системы. Даже то, что фильм откровенно эпатировал публику, как это часто бывает, лишь способствовал его кассовому успеху: картина была продана в США и Европу, а сам Джексон был приглашен на работу в Голливуд, где не могли не оценить неординарность его таланта.

Однако его первая поездка в Америку оказалась неудачной, и после нескольких неосуществленных проектов он вернулся на родину, где в 1992 году выпустил в свет еще одну ленту, которую ждал международный успех. Фильм «Небесные создания» (1994) – сценарий основан на реальных событиях – рассказывал о преступлении, совершенном двумя школьницами-новозеландками.

Милые, очаровательные девушки (роль одной из них сыграла будущая «звезда» Кейт Уинслет, прославившаяся через несколько лет в фильме Джеймса Кэмерона «Титаник», 1998), живущие в мире грез и фантазий, настоящие «небесные создания» в какой-то момент обнаруживают, что мать одной из подруг мешает им предаваться «милым» забавам, например, занятиям лесбийской любовью… и в финале хладнокровно убивают ее. Задумчивый неторопливый ритм (чего стоит сцена, где девушки долго-долго принимают ванну, сплетничают о пустяках, а заодно обдумывают план будущего убийства) создавал особую ирреальную атмосферу происходящего. Если раньше Джексон делал предельно циничные комедии, то теперь он попробовал себя в новом жанре – психологической драме, где все происходящее предельно реалистично, буднично, размеренно, и оттого еще более чудовищно.

Зарекомендовав себя как мастер жестоких фантастических комедий в стиле «хоррор», в этой картине Джексон сумел не только создать на экране странный причудливый мир, где реальность переплетается с грезами (Джексон не мог отказать себе в создании спецэффектов – сцена в замке глиняных людей, происходящая в воображении героини, смонтирована безукоризненно), но и попытался объяснить мотивацию поступков девушек, которые в силу своей инфантильности, так и не осознали разницы между своими безобидными девичьими выдумками (например, влюбленности в киногероев) и настоящим серьезным преступлением.

В этом фильме Питера Джексона как бы сфокусировались многие проблемы, волновавшие новозеландских кинематографистов. И едва ли не самой главной темой, красной нитью проходящей практически через все ленты, сделанные в стране на краю света, стала тема одиночества и неприкаянности человека в окружающем его жестоком мире. Это могло быть

одиночество маленькой девочки («Накануне», 1984, реж. В. Уорд), не испугавшейся страшного стихийного бедствия (сцена урагана, вырывающего с корнем огромные деревья и как щепки крутящего их в воздухе, производит сильнейшее впечатление), но растерявшейся при столкновении с человеческой подлостью, и экзистенциальное отчуждение персонажей «Навигатора» (1988, реж. В. Уорд) или отчаяние вечного аутсайдера («Тихая земля», 1986. Реж. Дж. Мэрфи), болезненная замкнутость героини картины «Ангел за моим столом» (1990. Реж. Дж. Кэмпион) – все эти ленты были буквально пронизаны ощущением тревоги и неуверенности. Пожалуй, самым ярким примером именно такого мировосприятия может послужить картина Дж. Мэрфи «Тихая земля» – экранизация фантастического романа Крейга Харрисона, где блистательно передано паническое состояние героя (прекрасная актерская работа Бруно Лоренса), проснувшегося утром и с ужасом обнаружившего, что все живые существа – люди, животные и птицы исчезли…

Даже в бытовой картине «Хлеб и розы» (1993), сделанной еще одной женщиной-режиссером Г. Престон, в центре которой – история обычной семьи, зрителя до конца просмотра не покидало предчувствие чего-то страшного, что надвигалось извне и грозило перевернуть всю жизнь героев. Не случайно свой документальный фильм о кинематографе Новой Зеландии Сэм Нил так и назвал – «Кино тревоги», ибо именно эти мотивы становятся определяющими последнее столетие уходящего века в кинематографе страны на краю света.

Между тем, в 1996 г. Джексон делает свой «последний» новозеландский фильм – забавную псевдодокументальную ленту-розыгрыш «Забытые негативы» о вымышленном новозеландском изобретателе, которому благодарное человечество обязано чуть ли не всеми благами цивилизации. И хотя успех «Забытых негативов» был не столь велик, как у «Небесных созданий» (в 1994 г. фильм получил «Серебряного льва» на Венецианском кинофестивале, а в следующем году был номинирован на «Оскар» за лучший оригинальный сценарий), Питер Джексон вновь получил приглашение из Голливуда, на сей раз от Роберта Земекиса, которое он и принял.

Несмотря на то что именно Джейн Кэмпион и Питер Джексон являются самыми известными кинематографистами Новой Зеландии, их именами список одаренных режиссеров далеко не исчерпывается. Этот национальный кинематограф сегодня отличает как профессионализм режиссеров, так и злободневность исследуемых ими тем.

Новозеландский кинематограф не боится рассматривать

самые серьезные и актуальные проблемы жизни общества. Режиссеры этого направления справедливо полагают, что именно такой серьезный, аналитический кинематограф должен привлечь зрителя. Их картины начисто лишены «экзотики», которой столь богаты фильмы иностранных режиссеров, превративших Новую Зеландию в дешевую съемочную площадку (в стране по-прежнему ежегодно снимается до 20 зарубежных фильмов). Более того, программная «антикрасивость» многих новозеландских картин представляется умышленной. Это акт отрицания огромного количества бездумно-пышных лент, в основном заокеанского производства, где попадают в плен белые красавицы, а бронзовокожие дикари, украшенные перламутровыми раковинами – пауа, завернутые в плащи из перьев птиц: красных – попугая, светло-зеленых – лесного голубя, черных и синих – туи, желтовато-бурых – киви (птицы, давшей новозеландцам второе неофициальное наименование), пляшут вокруг костра… За последние десять лет новозеландские кинематографисты сделали более шестидесяти картин, из которых особого внимания самих новозеландцев удостоилась лента Ли Тамахори «Когда-то были воинами» (1995), где автор жестко и реалистично показывает бытовую трагедию обычной маорийской семьи, где героиня тщетно пыталась доказать своему грубияну мужу, что она тоже человек и достойна уважения. В стране, где крайне сильны патриархальные традиции и культ мачизма, подобная постановка вопроса выглядела почти революционной. С горечью режиссер показывал, как некогда гордые воины- маори, на протяжении десятилетий оказывающие сопротивление завоевателям, постепенно деградировали. Пьянство, наркотики, отсутствие работы, и как закономерный результат – рост преступности, низкий жизненный уровень, ранняя смертность среди коренного населения страны.

Конечно, по сравнению с другими кинематографическими странами цифра 15–20 картин в год, которые делает Новая Зеландия, кажется более чем скромной, но нельзя забывать о том, с какими трудностями приходится сталкиваться постановщикам. Но дело не только в количестве картин, гораздо более важно их качество. Отрадно, что в последнее время новозеландские фильмы привлекают внимание не только остротой поднимаемых вопросов, оригинальностью замыслов, но и высоким профессионализмом. Тормозит развитие киноискусства то, что по-прежнему субсидии государства, которые кинематографисты получают через посредство новозеландской комиссии по кино, более чем скромны.

Тем не менее в стране уже проявило себя большое количество

талантливых режиссеров. Не испытывает новозеландское кино и нехватки профессиональных актеров: Бруно Лоренц, Иен Воткин, Джон Пейдж, Мартин Сендерсон способны украсить своим мастерством любой фильм. Но не случайно и то, что в большинстве новозеландских картин заняты актеры из Англии, Америки, Австралии. Связано это приглашение «чужаков» при незанятости своих замечательных актеров прежде всего с тем, что рассчитывая на международный прокат своих лент, продюсеры и режиссеры отлично понимают, что при закупке их картин прокатчики в первую очередь будут ориентироваться на участие в ленте «звезд» мирового уровня. И дело здесь не в таланте, а в степени известности того или иного актера. Поэтому и создается порой парадоксальная ситуация. Имея глубоких и значительных актеров у себя на родине, подчиняясь требованиям продюсеров (а в этой роли зачастую выступают иностранные фирмы), режиссеры вынуждены приглашать на главные роли их заокеанских коллег, оставляя без работы соотечественников. Огорчает и то, что часть новозеландских кинодеятелей гонится за легким успехом. И такие ленты, как, скажем, фильм ужасов «Мотель «Гороскоп» (1987) или триллер «Час настал» (1999, оба – реж. Д. Блайс) – профессионально сделанные ленты, повторяющие заокеанские боевики, но ничего не прибавляющие к славе национального кино.

Рост налогов на капиталовложения в кинематограф, который наметился в последние годы XX века (в новозеландском кино немало частных денег), также не способствовал расширению кинопроизводства. Все это привело к тому, что, как и австралийцы, к началу нового века многие новозеландские режиссеры уехали работать в Новый Свет. За короткий срок страну покинули Джейн Кэмпион и Джон Мэрфи, Пол Мондер и Винсент Уорд, Питер Джексон и Роджер Дональдсон. Активно снимаются за рубежом и новозеландские актеры.

Финальная сцена комедии Дж. Мэрфи «Прощай, Порк Пай» (1981), где подруги навсегда покидают маленький провинциальный городишко, с уверенностью, что где-то в другом месте их ждет веселая и счастливая жизнь, радостно кричат в окно автомобиля: «Прощай, знакомые улочки, прощай, площадь, прощай, пляж, прощай, наш город!» прозвучала почти пророчески.

Кадр из фильма «Свадьба Мюриэль», режиссер П.Дж. Хоган, 1994

Кадр из фильма «Небесные создания», режиссер Питер Джексон, 1994

Кадр из фильма «Данди по прозвищу «Крокодил» режиссер П. Файман, 1986

Кадр из фильма «Долгий уик-энд», режиссер К. Эгглестон, 1982

Кадр из фильма «Мертвый штиль», режиссер Ф. Нойс, 1989

Кадр из фильма «Сирены», режиссер Д. Дайген, 1996

Кадр из фильма «Приключения Присциллы, королева пустыни» режиссер С. Эллиот, 1994

Кадр из фильма «Только в танцевальном зале», режиссер Б. Лурманн, 1992

Кадр из фильма «Возмездие или Уту» режиссер Мэрфи, 1985

Постер к фильму «Плохой мальчик Бабби», режиссер Р. Де Хиир, 1993

Кадр из фильма «Пианино», режиссер Дж. Кэмпион, 1993

Часть VI
Мы все вместе

Глава 1
О том, как стать американцем

История австралийской и новозеландской кинематографий, отличительной особенностью которых остается постоянная ротация кадров, могла бы оказаться трагичной, если бы не одно «но». Еще раньше было доказано на примерах, что отъезд ведущих кинематографистов за рубеж, преимущественно в США, не только не уничтожил национальные кинематографии, но, наоборот, во многом стимулировал их развитие, способствовал удачным дебютам молодых режиссеров, раскрытию новых талантов и появлению ярких самобытных лент.

Не будь этого процесса, трудно сказать, как сложилась бы творческая судьба таких самобытных и неординарных кинематографистов, как Питер Кэмпион, Бэз Лурманн, Стефан Эллиот, Рольф Де Хиир, ставших открытием 1990-х гг. К сожалению, и для них рамки национального кино оказались слишком узки, и вслед за своими предшественниками многие из них предпочли работать за рубежом.

И потому интересно будет проанализировать творчество австралийцев в чуждой для них культурной среде. Насколько легко смогли они ассимилироваться в Новом Свете? Что дали они мировой кинематографии (в первую очередь, конечно, американской, – ибо именно в США эмигрировали кинематографисты пятого континента) и чем в свою очередь обогатила она своих новоиспеченных детей?

Пожалуй, именно этот аспект проблемы взаимодействия двух разных культур представляется сегодня наиболее интересным. Тут немаловажно еще раз вспомнить то обстоятельство, что несмотря на разность исторических судеб американцев, австралийцев и новозеландцев, все эти нации возникли как бы искусственно, их культуры во многом были привнесены извне.

В случае Америки и Новой Зеландии – это добровольное завоевание дикого континента отважными пионерами из Европы, принесшими на новую родину культуру Старого Света, которая смешалась с местными традициями. Многоязычье, присутствие эмигрантов практически из всех стран мира и сделало эти молодые нации столь восприимчивыми ко всему новому и удивительно гостеприимными для приезжих.

Австралия же, в свою очередь, была краем, где самым невероятным образом переплелись традиции старой викторианской Англии с культами и обрядами аборигенов –

коренного населения континента.

И вот в столкновении этих культур и появился феномен, который условно можно назвать «австрало-американский» или «новозеландско-американский» фильм, что нашло свое отражение и в огромном потоке совместных постановок. Для кинематографистов пятого континента эта была реальная возможность получить финансирование, для американских продюсеров «влить в кинематограф свежую кровь». Естественно, это относится лишь к тем австралийским и новозеландским кинематографистам, кто, оказавшись в непривычной для себя среде, стремился сохранить свое видение мира, не желая, да и не умея подстраиваться под незнакомую, а во многом и чуждую им атмосферу.

Другие же, прибыв на американский континент, однозначно входили в новую для себя среду обитания, мимикрировали и довольно скоро начинали считать себя стопроцентными янки, безоговорочно соглашаясь на все условия, которые им предлагала американская сторона, и в первую очередь, конечно же, Голливуд.

В данном случае автор далек от критики или неприятия подобной позиции, дело здесь, видимо, прежде всего, в личностной ориентации и самоощущении художника. И если, скажем, П. Файман сумел сделать своего «Данди по прозвищу Крокодил» «более американским, чем самые американские фильмы», то можно лишь восхититься тем, как быстро и легко он проник в лабораторию кассового успеха Голливудских лент, и как замечательно усвоил полученные там уроки. Единственно, что вызывает искреннее сожаление, так это то, что желая повторить успех первого фильма у зрителей, Пол Хоган (продюсер и исполнитель главной роли в первом «Крокодиле»), взявшись за продолжение похождений бравого Данди уже в качестве режиссера («Данди по прозвищу Крокодил II», 1998, «Данди в Лос-Анджелесе», 2001), сумел сделать лишь невыразительные и скучноватые ленты, где беспощадно эксплуатировались находки первой серии. Да и сам актер, которому в то время было уже далеко «за сорок», в роли бесстрашного охотника за крокодилами и бандитами, а также героя-любовника, смотрелся почти карикатурно. Не имела особого успеха и его режиссерская работа «Смеющийся Джек» (1997), сделанная в жанре классического вестерна.

Собственно говоря, у австралийцев, прибывших на работу в Голливуд, и было всего два возможных пути: первый, избранный теми же Файманом и Хоганом, напоминал детскую популярную игру: «делай как мы, делай с нами, делай лучше нас», другой – более трудный, но зато и более интересный: постараться и в

новых условиях продолжать свою тему, обогащая и развивая ее, не подстраиваясь исключительно под вкусы американцев, делать картины, не только не игнорируя, но, наоборот, всячески подчеркивая и выявляя оригинальность и непохожесть своего стиля. Эту дорогу выбрали Скепси, Уэйр, Армстронг, Миллер, Бирсфорд и многие другие.

Показательным примером является творчество одной из немногих женщин-режиссеров Австралии – Джиллиан Армстронг, которая, как и многие ее коллеги, после шумного триумфа ее фильма-дебюта «Моя блистательная карьера», также предпочла работать с американскими продюсерами.

«Прилив» (1987) – так называлась картина, сделанная режиссером в содружестве с американцами. Она оказалась одинаково близкой и понятной обеим нациям, так как в ней безошибочно выбраны два мотива, являющиеся, пожалуй, главными и в американском, и в австралийском искусстве: проблема одиночества и дорога, не имеющая в жизни героев ни начала, ни конца…

Основная тема картины – поиски выхода из одиночества. Проблема не новая, но для этих стран она имеет особый смысл. И это в первую очередь связано со спецификой их истории. Австралия, как и Америка, если можно так выразиться, переболела одиночеством в масштабах нации. Переселенцы из Европы и Америки, бросившиеся на освоение далекого континента, рвали кровные связи, оставляли родных и близких без надежды когда-либо увидеть их вновь. Кто насильственно, кто добровольно, но эти люди оказались «без корней». Болезненно переживая свою оторванность, долгие годы сохраняя «историческую память», эти народы потому особенно чутко относятся к проблеме человеческого одиночества и неустроенности.

Одиноки и герои картины Армстронг: Лили, ее дочь-подросток, случайный любовник, свекровь… И как бы подчеркивая неустроенность и нестабильность их положения, режиссер местом действия выбирает кемпинг на окраине города, где нет стационарных домиков, а лишь фургоны, которые в любой момент можно прицепить к автомобилям. Да и нет у персонажей картины желания иметь постоянное пристанище, свой дом. Ведь с этим неразрывно связаны привычки и друзья, постоянное окружение, наконец, память. А именно от всего этого стремится убежать главная героиня ленты Лили, у которой в прошлом осталась большая любовь и смерть мужа. Случайные заработки то в качестве хористки во второстепенном ансамбле, то исполнительницы стриптиза в провинциальном ресторанчике,

короткие связи, пьянство, тяжелое и мучительное, и постоянные дороги в надежде забыться – вот чем заполнены будни этой молодой женщины. Одна из лучших актрис не только австралийского или американского, но и мирового кино, Джуди Дэвис точными штрихами рисует портрет своей героини, сломленной жизнью и растерявшей в битве с ней все: любовь к собственному ребенку, женское достоинство и даже имя.

Случайная встреча с дочерью, брошенной после смерти мужа на руки свекрови, переворачивает ее жизнь. Хрупкий подросток с мечтательным лицом становится для героини последним шансом выжить, начать все заново. Прилив материнских чувств, так долго и тщательно подавляемых героиней, пугает ее. Что может дать она своему ребенку? Чему научить? Не лучше ли вновь исчезнуть из жизни Рыбки (так Лили называет свою дочь за ее любовь к серфингу)? Да и для свекрови появление «блудной мамаши» отнюдь не в радость. Так мучаются и мучают друг друга герои, но автор все же дарит им «свет в конце туннеля».

Зрителю предлагается вместе со своей героиней пройти трудный и мучительный путь прозрения: когда боль и обида за свою несостоявшуюся жизнь уступают место любви и заботе о той, кто так в ней нуждается. Избегая внешних эффектов, сводя действие до минимума, авторы в этой ленте сумели рассказать подлинную сагу о женских судьбах.

История страстной любви жены начальника тюрьмы к заключенному, ради которой она отказывается от спокойной и благополучной жизни, любящего тихого и заботливого мужа, и даже четверых детей, легко могла бы превратиться в дешевую мелодраму, однако такт и чувство меры, присущие творческому почерку Армстронг, позволили избежать этой опасности.

Не морализируя и не предлагая категоричных и однозначных выводов, автор картины стремится прежде всего объяснить мотивы поступков своей героини. К нелегкому выбору героиню подталкивает не только неожиданно вспыхнувшая страсть, но прежде всего монотонность и однообразие жизни, где все расписано по минутам на годы вперед.

Сделав свой нелегкий выбор в пользу чувства, женщина стремится изменить сложившийся образ жизни. Она далеко не идеалистка и прекрасно понимает, что впереди ее ждут только горе и разочарование. Однако героиня Китон из тех, кто предпочитает «гореть, а не тлеть», и за несколько дней счастья, пусть призрачного и короткого, готова отдать все оставшиеся годы жизни.

Как и многие ее коллеги, Армстронг продолжает жить «на два дома», попеременно работая то на родине, то в США. Из фильмов,

сделанных на американском континенте, наиболее успешными оказались картины «Скрытый огонь» (1991), «Маленькие женщины» (1994), «Оскар и Люсинда» (2000) и «Шарлотта Грей» (2001).

В центре первой ленты – история кубинского эмигранта, приезжающего в Майами после восьмилетнего тюремного заключения. Перипетии его жизни стали для режиссера поводом для размышлений о том, как безжалостное время уничтожает семейные связи. И если для героя годы, проведенные в тюрьме, ничего не изменили в его чувствах к родным, то у последних за это время началась новая жизнь. Прежде близкий человек, сегодня и для жены героя, и для его детей – чужой, пугающий пришелец, грозящий разрушить их недавно обретенное счастье.

Режиссер не спешит ни оправдывать, ни осуждать своих героев. С чуткостью тонкого психолога Армстронг показывает, что за каждым персонажем своя правда, никто не виноват в происшедшем, но изменить что- либо также никто не в силах.

«Маленькие женщины», лента, действие которой происходит во время Гражданской войны в Америке, – еще одно обращение режиссера к женской теме, столь близкой Армстронг. Три юные, романтически настроенные девушки, движимые чувством патриотизма и сострадания к раненым, поступают работать сестрами милосердия в госпиталь. Действительность оказывается гораздо более жестокой и грубой, чем ее представляли героини. Суровая реальность разрушает девичьи идеалы и грезы. Столкнувшись с подлинной, а не «книжной» жизнью, героини, однако, находят в себе силы не только противостоять трудностям, но и учиться преодолевать их. Становление характеров, воспитание воли, целеустремленность «маленьких женщин» невольно вызывали в памяти ассоциации с героиней ее дебюта в игровом кино – «Моя блистательная карьера». Верность теме «женщина и общество» режиссер сохранила и в своей работе «Шарлотта Грей», экранизации романа П. Кэри, в центре которой – еще один неординарный сильный женский характер – шотландки, ставшей участницей французского Сопротивления в годы войны. Те же мотивы отечтливо звучат практически во всех ее картинах: «Маленькие женщины» (1994), «Оскар и Люсинда» (1997), «Неразгаданная Флоренция. Множество жизней Флоренс Бродрхерст» (2006) или «Смертельный номер» (2007).

Легко приняли американцы и пионера «нового» австралийского кино Брюса Бирсфорда, одного из наиболее удачливых в коммерческом плане режиссеров. Еще работая в Австралии, Брюс Бирсфорд сделал ставку на кассовость своих картин. Прославившись серией фильмов о приключениях и

проделках неунывающего Барри Маккензи, Бирсфорд и на американскую землю принес твердую уверенность в том, что ставкой в борьбе за зрителя должны быть достоверность и узнаваемость героев и главное – хорошо закрученная интрига. И потому неслучайно, что уже первый «американский» фильм Б. Бирсфорда «Милости Господни» (1983) и по сей день весьма популярен. Кстати, исполнение главной роли в этой картине принесло Роберту Дювалю высшую награду американской киноакадемии – «Оскар».

Режиссеру не только удалось проникнуть в «американскую ментальность» и с удивительной точностью воссоздать в картине атмосферу американской глубинки, но сделать это тонко и убедительно. История возвращения к жизни под влиянием чувства любви спившегося и опустившегося героя была показана без излишней дидактичности и нарочитости. Маленькие радости бытия, слияние человека с природой, умение находить в повседневной и трудной жизни возвышенность и умиротворение – все это подкупало американцев. А если к этому добавить убедительную игру актера, который убедительно показывал душевное возрождение своего героя (когда-то он был знаменитым певцом в стиле «кантри»), трогательное чувство, которое испытывает к нему преданная женщина, то легко будет объяснить успех фильма, сделанного режиссером в лучших традициях американской литературы, восходящей к творчеству Генри Торо.

Добившись успеха, Бирсфорд одну за другой делает еще несколько картин, из которых можно выделить ленты: «Царь Давид» (1985), «Преступления сердца» (1986), «Обитатели трущоб» (1987), «Ее алиби» (1989) и «Шофер мисс Дейзи» (1989), «Двойной просчет» (1999, «Невеста ветра» (2001), «Панчо Вилья» (2003) и «Контракт» (2005).

Отмечая профессионализм и человечность картин Брюса Бирсфорда, признаем одно: найдя свое место в Новом Свете, режиссер, осознав себя американцем, не отказался и от специфически австралийского. Как и почти все его соотечественники, Бирсфорд периодически наведывается на родину, причем не только отдохнуть, но и поработать. Из его «австралийских» картин лучшей, пожалуй, была лента «Мистер Джонсон» (1991), еще одна грустная драма о столкновении двух культур, действие которой происходит в Западной Африке в 1920-е гг… Главный герой – мелкий чернокожий чиновник Джонсон (М. Эвияши) все время попадает в трагикомические ситуации из-за того, что хочет войти в жизнь и круг общения белых колонистов. Однако его мечте – чтобы все к нему обращались не иначе как «Мистер Джонсон» – никогда не дано осуществиться,

для белых господ, несмотря на образование и должность, он всегда останется просто Джонсоном, человеком второго сорта. И хотя все происходящее, на первый взгляд, относилось к Африке, всем было ясно, что проблема, которую затронул Бирсфорд, по-прежнему одинаково актуальная и для Америки, и для Австралии, и для Африки и даже Европы.

Отточенность диалогов, пристальное вглядывание в лица героев, внимание к деталям быта характерны как для «австралийского», так и «американского» периодов его творчества. Главным объектом исследования для режиссера всегда остается сам человек, особенно если он обладает сложным и противоречивым характером и прожил нелегкую жизнь. Таковы, к примеру, герои, пожалуй, самой известной из американских лент Брюса Бирсфорда «Шофер мисс Дейзи», экранизации пьесы Альфреда Ури. История взаимоотношений героини и ее умудренного жизненным опытом лукавого и бесконечно обаятельного чернокожего шофера, благодаря великолепной и убедительной игре актерского дуэта (Джессика Тэнди и Морган Фримэн), таланту и безупречному вкусу режиссера, получилась удивительно тонкой и человечной. А главная тема произведения – о людях надо судить не по цвету кожи или благосостоянию, а по нравственным качествам, – была прочерчена ясно и четко.

И вновь – высшие награды американской Академии киноискусства, на сей раз – за лучший фильм и лучшую женскую роль. И то, что автор апеллирует к лучшим человеческим качествам, воспевает такие понятия, как бескорыстие, доброта, ответственность и порядочность, сострадание и дружба, демонстрируют его приверженность к традиционным и никогда не меркнущим моральным принципам, которые одинаково ценятся во всем мире и во все времена.

Надо отдать должное Бирсфорду, делает он это ненавязчиво и элегантно. Не боится он и острых вопросов, на которые не так-то легко найти ответ. Например, вопрос о правомерности применения смертной казни – один из самых спорных в современной системе правосудия, и Бирсфорд предлагает зрителям самим поразмышлять на тему – нужно ли казнить человека, проведшего долгие годы в тюрьме и давно уже раскаявшегося в совершенном некогда преступлении («Последний танец», 1995). Так что, Брюс Бирсфорд давно уже занял прочное место в американском кино, и успех таких его лент, как «Невеста ветра» (2001), «Рапсодия» (2007), «Последний танцор Мао», «Все в порядке» (2009), «Банковский счет мистера Тода» (2010), «Женщина, не стоящая внимания» (2011), «Мир, любовь и недоразумения» (Peace, Love and Misunderstanding) (2011), –

лишнее тому подтверждение. Но добиться этого Бирсфорду и его коллегам было непросто.

Ведь приехавшим из далекой Австралии на первых порах на новой земле пришлось действительно нелегко. Международное признание их австралийских работ лишь приоткрыло для них двери в Голливуд, но утверждаться им приходилось заново. И один неудачный фильм мог свести «на нет» все их усилия. Американцы прежде всего практичный народ, и в условиях жесткой конкуренции новоприбывшим предстояло доказать, что они не только не уступают в профессионализме своим коллегам, но кое в чем и превосходят их. Не случайно потому многие режиссеры старались «побить» американцев «на их территории» в тех жанрах, где американцы были родоночальниками и долгие годы считались «законодателями моды».

Глава 2
О том, как нелегко найти свою тему

Первым американским фильмом Фреда Скепси стал классический вестерн «Барбаросса». Картина, сделанная внешне по всем канонам жанра, подкупала прежде всего своей человечностью. И хотя традиционные для вестерна погони и приключения занимали должное место, не меньше внимания автор уделил и рассказу о трогательной дружбе, связавшей преступника и деревенского мальчишку.

Не менее интересным оказался и второй американский фильм Скепси, где режиссер вновь рискнул своим «реноме», выбрав на сей раз незнакомый ему прежде жанр – научную фантастику. Теперь его героем стал неандерталец, найденный в куске доисторического льда. «Замороженный» (1984), а вернее, «размороженный», оказавшись в современном и абсолютно непонятном ему мире, не только совершал нелепые и алогичные поступки, но и давал автору широкую возможность показать действительность в сатирическом ключе. Надо признать, что порой мысли и действия «доисторического» героя значительно больше соответствовали требованиям здравого смысла, чем отдельные поступки его далеких потомков.

Критики высоко оценили талант и разносторонность интересов Скепси и потому от следующей его картины «Изобилие» (1985) уже ждали многого. Скепси, на сей раз обратившийся к психологической драме, экранизации пьесы Д. Хейра, предложил вниманию зрителей историю англичанки, чья юность прошла во французском Сопротивлении и которая, будучи максималисткой по натуре, никак не может согласиться с компромиссами послевоенной жизни. Сьюзан Трахэрн, так зовут героиню, утратив высокую цель, постепенно теряла и жизненные ориентиры. Это трагедия человека, так и не сумевшего приспособиться к обстоятельствам, была сыграна одной из самых значительных актрис американского кино Мэрил Стрип.

Первая встреча талантливой актрисы и одаренного режиссера получила свое продолжение. После еще одной экранизации – на этот раз ростановского «Сирано де Бержерака» – «Роксаны» (1987), Скепси почувствовал себя вправе вернуться, наконец, к тому, что всегда ему было ближе, – драме, сделанной на чисто австралийском материале. Сюжетной основой для фильма «Крик в ночи» он выбирает случай, действительно имевший место в 1980 г. в Австралии, когда суд присяжных признал женщину

виновной в убийстве собственного ребенка.

История Менди Чемберлен обошла тогда страницы всех газет, и, как это часто бывает, домыслы, личные симпатии и антипатии, а не факты и доказательства послужили материалом для обвинения. Впоследствии, как это также случается в судебной практике, дело было пересмотрено, осужденная получила свободу, и постепенно эта печальная история стала забываться, вытесняемая более интересными и пикантными фактами.

Скепси же, обратившись к пожелтевшим от времени судебным материалам, постарался провести свое собственное расследование. Режиссер не скрывал, что его прежде всего интересовала психология женщины, несправедливо обвиненной в самом страшном из всех мыслимых преступлений – детоубийстве.

Пригласив на роль главной героини Мэрил Стрип, актрису, которой он доверял безоговорочно, Скепси еще раз доказал, что умеет рисковать. Как бы высоко ни оценивали талант Стрип кинокритики, но и они не могли представить эту тонкую исполнительницу в столь необычной для нее роли. А между тем Мэрил Стрип удалось создать на экране характер неординарный, сыграть женщину, которая стоит на неизмеримо более высоком уровне, нежели ее окружение. Подобно героиням античных трагедий, она предугадывает свою судьбу, но именно это знание «Голгофы» и делает ее сильнее. Хмурый взгляд исподлобья, отсутствие внешнего обаяния и постоянное беспокойство за близких, – такой актриса рисует свою героиню. Однако за этой внешней непривлекательностью постоянно проступает натура сильная, гордая и незаурядная.

И глядя, как каменеет лицо Мэнди на процессе, когда ее обвиняют в умышленном убийстве своей любимой маленькой дочурки, понимаешь, что не бесчувственность и холодность тому причиной. Просто для матери, выдвинутое обвинение представляется столь оскорбительным и нелепым, что героиня даже не считает возможным унизиться до того, чтобы перед этими посторонними и враждебно настроенными людьми рассказывать о своей всепоглощающей любви к дочери и о том горе, которое обрушилось на нее со смертью ребенка. Мэрил Стрип блестяще выполнила режиссерские указания Скепси. Успех был полный. И фильм, сделанный на американской студии, с участием иностранных актеров, конкретикой изображения был более австралийским, нежели многие ленты, снятые на Зеленом континенте.

Впрочем, такой сильный и неординарный женский характер был близок и американцам, любимой героиней которых и по сей день остается Скарлетт О. Хара из романа М. Митчелл

«Унесенные ветром» с ее гордостью и независимостью.

Как и многие его коллеги, Скепси хотел попробовать себя в разных жанрах, но, к сожалению, в одном из самых трудных – комедии, он не преуспел. Сюжет картины «Мистер Бейсбол» (1992), рассказывающей о злоключениях американского бейсболиста огромного роста, приглашенного играть в японскую сборную, был откровенно примитивным. Впрочем, здесь было больше вины сценариста (Т. Селлек). Не удалась и «вторая попытка» – комедия «Коэффициент интеллекта» (1994), где едва ли не главным действующим лицом был великий Альберт Эйнштейн, который, отбросив в сторону работу над знаменитой теорией относительности, занимался устройством семейного счастья своей племянницы.

Самым интересным в творчестве Скепси по-прежнему остаются психологические драмы, и международный успех таких его картин, как «Шесть степеней отчуждения» (1993), «Пылкие создания» (1996) и особенно фильма «Русский дом» (1990) доказывают это.

«Русский дом» – экранизация известного романа Ле Карре, действие которого разворачивается в России, была одной из тех картин о нашей действительности, где автору счастливо удалось избежать «клюквы», а великолепная игра исполнителей главных ролей Мишель Пфайфер и Шона Коннери превратила политико-детективный триллер в историю непростой любви, возникшей между англичанином и русской женщиной. В этой картине вновь проявились и умение режиссера добиться от актеров максимальной искренности в выражении чувств, и его понимание психологии людей.

Судьба Скепси в Голливуде сложилась вполне счастливо. Америка приняла его стиль, согласившись с тем, что одаренный австралиец имеет право на свое собственное видение мира. И после того как заезжий «осей» доказал янки, что одинаково силен в самых разных жанрах, в том числе традиционно американских, ему было дано право на полную свободу. И сегодня Скепси одинаково успешно работает в США, и Австралии, в Японии и Англии. Из его последних работ выделяется фильм «Последняя воля» (2001), сделанный им в Великобритании. Экранизация бестселлера Грэма Свифта собрала целое созвездие английских актеров: Майкл Кейн, Дэвид Хэмминге, Том Кортни… И вновь за внешне простым сюжетом – друзья должны выполнить последнее желание своего умершего приятеля и предать его прах земле – повод для серьезных размышлений о жизни и смерти, о месте человека на земле. Удачной оказалась и его комедия 2003 г. «Дела семейные», пронизанная добрым юмором и любовью к

героям.

После долгих лет работы за границей Фред Скепси вернулся на родину для создания очередной ленты. С собой он привез поистине звездный состав актеров с мировым именем; Шарлоту Рэмплинг, Джуди Дэвис, Джеффри Раша и Элен Морс. Совместными усилиями этих талантливых людей и была создана трогательная драма «Глаз шторма» (2011). История пожилой женщины, которая всю жизнь привыкла преодолевать все трудности, подходит к концу: она прикована к кровати и смирилась с неизбежным. В ожидании наследства к постели больной спешат ее великовозрастные дети: сын, бездельник и ловелас, и истеричная дочь. И глядя на эту трагикомическую парочку, мать неожиданно задумывается, а нет ли ее вины в том, как сложилась жизнь у ее детей-неудачников и нельзя ли изменить ситуацию?! Это осознание дает героине силы не только превозмочь болезнь, но снова бросить вызов судьбе. Джуди Дэвис, тонкая актриса, она постепенно раскрывает характер своей героини, которая с возрастом приобрела мудрость и теперь, деликатно и не навязывая свою волю, помогает своим «детишкам» наконец повзрослеть и понять, что с годами у человека появляются не только права, но и обязанности. Успехом у зрителей пользовалась его совместная с канадцами и американцами драма «Любовь в словах и картинах» (2013).

Как и его коллеги, Скепси не мог не оценить того богатого выбора возможностей, которые предоставляет кинематографистам Америка. Ведь после кратковременного бума австралийского кино почти все его мастера в той или иной мере сталкивались с жесткими финансовыми ограничениями и требованиями прокатчиков делать исключительно «видовые и развлекательные фильмы». И потому американцы с их финансовым размахом и любовью к риску пришлись по сердцу свободолюбивым австралийцам. Но один любопытный момент: большая часть кинематографистов-эмигран-тов первоначально устремилась в Голливуд. Однако, поднабравшись опыта и завоевав «место под солцем», многие из них предпочли снимать свои фильмы в Европе, и в первую очередь, в Великобритании. Парадокс: несколько десятилетий назад английские кинематографисты ехали в Австралию с миссионерской задачей «оцивилизовывания». Сегодня идет «обратный процесс»: все больше австралийцев работает на английских студиях. Опыт «Последней воли» Фреда Скепси не уникален. К примеру, именно в Англии Армстронг снимала свою «Шарлотту Грей». Объясняется это прежде всего тем, что традиции европейской, и, в частности, английской культуры, в русле которой воспитывалась

австралийская интеллигенция, остаются ей ближе, нежели американской. Зачастую именно европейские студии предлагают австралийским и новозеландским кинематографистам свободу в выборе тем.

Что же касается австралийских продюсеров, то зачастую в своем желании обеспечить фильму максимально широкий международный прокат, они начинают диктовать творцам, что и как они должны снимать. Не случайно в качестве главной причины, побудившей его покинуть родину, один из режиссеров «новой волны» Р. Франклин выдвинул следующую версию, что вынужден отказаться от фильмов на местные темы, поскольку непременным требованием зачастую является экзотический набор: кенгуру, коала, непроходимые чащи и наши симпатичные предки – каторжане. Что ж, в этом заявлении немало правды. И автор «Патрика» (1979), нашумевшего австралийского фильма конца 1970-х, сделанного в жанре фантастики и повествующего о человеке, впавшем в кому, но при этом не утратившем психокинетических способностей, почел за благо откликнуться на приглашение заокеанской студии.

И хотя, по общему мнению, его американский дебют «Психо – II» (1983) – продолжение знаменитой хичкоковской ленты – был далек до совершенства – это не помешало его автору чувствовать себя в Америке гораздо более комфортабельно, чем на родине. Сначала успех сопутствовал его телевизионной картине «Красавица и чудовище» (1987), очередному варианту известной сказки, где на фоне красивых интерьеров эпохи Ренессанса разворачивалась не менее красивая история любви и благородства. Менее интересны оказались опыты режиссера в жанре драмы «Сорренто Бич» (1995) и «Блистательная ложь» (1997), которые не вышли за рамки средних коммерческих лент.

Однако, самую большую популярность режиссеру принесла серия фильмов «Иллюзия убийства» (1986, 1991), объединенная головокружительными приключениями главного героя – мастера по созданию кинематографических спецэффектов Ролл и (благодаря этой роли еще один австралийский актер Брайан Браун получил международное признание). Изобретательное использование спецэффектов, лихо закрученная детективная интрига (мафиозные структуры стремятся сначала эксплуатировать умение Ролли, а затем уничтожить его самого), тонкий юмор обеспечили этим лентам долгую жизнь на экране. К сожалению, сам режиссер умер в 2007 г.

Неплохо пошли дела и еще у одного австралийца Ф. Моры, чей триллер «Сумасшедший пес Морган» имел удачный прокат во многих странах мира. Найдя себя в жанре фантастических и

приключенческих лент, а также фильмов ужасов, режиссер твердо встал на путь создания кассовых картин. Его ленты «Внутри зверя» (1982), «Возвращение капитана-невидимки» (1983), «Разобщенное потомство» (1984) и «Вой. Часть II. Твоя сестра – оборотень», «Смерть солдата» (1986), «Вой III» (1987) заняли прочные позиции в разряде развлекательных лент. Мора владеет секретом, как удерживать внимание зрителей на протяжении всего экранного времени. А его страсть к эпатированию публики, мастерское использование всего арсенала технических трюков и выразительных средств для достижения цели – вызвать шок, чувство страха перед иррациональным (благо, этому он научился еще в Австралии) – снискали ему славу мастера фильмов ужасов. Однако, отдавая должное профессионализму режиссера, отметим, что его картины относятся к разряду, скорее, добротных поделок, но никак не серьезных произведений искусства. Неудачей закончилась и попытка режиссера поработать в новом для себя жанре – комедии. «Женщина- птеродактиль из Беверли Хиллз» (1997) оказалась таким же неудачным гибридом комедии и фильма ужасов, как и сама героиня ленты – милая дама, периодически превращающаяся в свирепого доисторического монстра. А «проба пера» в жанре биопика фильм «Дали» задолго до выхода на экраны привлек внимание и критиков, и зрителей. Впрочем, во многом успеху картины Мора обязан ее главному герою – «великому и ужасному» Сальвадору Дали. Мора удачно работает и в документальном кино. Его картина «Три дня в Аушвице» (2015) еще раз напомнила американцам и европейцам об ужасах фашизма.

Внешне вполне благополучно сложилась судьба «американских» фильмов и Рассела Малкахи, (или Рассела Малкея), сорежиссера небезызвестного «Рэмбо III», постановщика фантастических боевиков «Горец» (1986) и «Горец *2*» (1987) с участием постаревшего Шона О'Коннери и автора триллера «Рикошет» (1991).

В свое время, еще находясь в Австралии, Малкахи сделал удачную экранизацию романа Питера Бреннана «Вепрь с хребтом как бритва», где используя приемы фильмов ужасов, рассказал с экрана историю о жестоком поединке между бесстрашной женщиной, приехавшей из Нью-Йорка в дебри австралийского буша с кровожадным чудовищем. Именно этот фильм, сделанный зрелищно и ярко, привел режиссера в Голливуд. И уже первый опыт – фильм «Горец» пришелся по вкусу американцам. Эклектическая смесь атрибутов боевика, мотивов средневековой мистики и псевдофилософских рассуждений – таковы составляющие обеих серий, рассказывающих о противоборстве

бессмертных героев, начатом еще в XVI веке и продолжающемся по сей день. И если уж говорить о «космополитическом» кино, то более точный пример найти трудно. Ибо это, действительно, ленты, национальную принадлежность которых определить практически невозможно, хотя, вероятно, именно это и гарантирует фильмам Малкахи постоянный кассовый успех во всех странах, где эти картины демонстрируются. Особенно хорошо это видно в таких лентах, как «Голубой лед» (1992), «Настоящая Мак Кой» (1993), «Тень» (1994), «Под прицелом» (1996), «Проклятие гробницы» (2006) и других, представляющих жанр приключенческого кино. Крепко сбитый сценарий, динамичная режиссура и хорошие исполнители – вот три «кита», на которых режиссер строит свою карьеру. Не претендуя на звание «серьезного» режиссера, чьи творческие поиски обогащают современный кинематограф, Малкахи тем не менее в своих любимых жанрах – триллере и детективе и фантастике вполне преуспел. Достаточно вспомнить его ленты «Отправь их в ад, Мэлоун» (2009) или сериалы «Оборотень (2011) и «Хроники Лиззи Борден» (2015).

Удачно сложилась творческая карьера Пи Джея Хогана, хотя лента «Свадьба моего лучшего друга» (1996) – американский дебют режиссера, сделанная в традициях маршалловской «Красотки» (что имела шумный успех у зрителей, стосковавшихся с времен Фрэнка Капры по добрым романтическим комедиям), значительно уступает ироничной и злой «Свадьбе Мюриэль», снятой им в Австралии. Зато картины «Питер Пэн» (2003) и «Шопоголик» (2009) окончательно утвердили репутацию режиссера.

Глава 3
О том, кому и зачем нужны загородки от кроликов

Филлип Нойс – еще один австралийский режиссер, чьи работы всегда привлекают к себе внимание. Успех его австралийской ленты «Мертвая зыбь» в свое время «спровоцировал» его приезд в Голливуд, и здесь выяснилось, что в отличие от очень многих режиссеров, которые охотно берутся за любую тему, Нойс относится к другой категории: он может делать фильмы в самых разных жанрах, но всегда постоянна будет главная тема его картин, которую вкратце можно сформулировать так: «обыкновенный человек и его поведение в экстремальных условиях». Например, это мог быть триллер о слепом солдате, приехавшем навестить семью погибшего друга и с ужасом осознавшем, что только он, слепой калека – единственная защита для женщины и ребенка, которых преследуют бандиты («Слепая ярость», 1990). Те же мотивы становятся определяющими, когда Нойс осуществляет экранизацию бестселлеров Тома Клэнси «Игры патриотов» (1992) и «Прямая и явная угроза» (1994). И хотя в центре картин поединки, которые ведет с различными террористическими организациями аналитик ЦРУ, но пригласив на роль Джека Райана Харрисона Форда, и режиссер, и актер всеми возможными средствами стремились показать, что Джек Райан – обыкновенный человек, не герой и не супермен. Райан Форда – прежде всего ученый, привыкший проводить свое время или в тиши кабинета, или в кругу семьи. Но оказавшись в экстремальных ситуациях, он демонстрирует совершенно иные качества, о существовании которых раньше и сам не подозревал.

Героиней «поневоле» становится и Карли Норрис, персонаж эротического триллера «Щепка» (1993). Интересно, что в сценарном варианте, предложенном его автором Джо Эстерхазом, героиня Шарон Стоун должна была предстать в образе женщины-вамп, агрессивной феминистки. Но Нойс, верный своей теме, решил посмотреть на свою героиню по-другому. И в фильме – Карли Норрис, редактор издательства, робкая неуверенная в себе женщина, недавно перенесшая сильнейший стресс после неудачного замужества. Надеясь обрести спокойствие, она и поселяется в гигантском небоскребе, прозванным «Щепкой». Кстати, именно в этой картине зрители, недавно видевшие Стоун в «Основном инстинкте» Пауля Верхувена, где она сыграла роль

роковой красавицы-убийцы, с наслаждением играющей со своими жертвами в «кошки-мышки», оценили талант актрисы и мастерство режиссера, которые предложили совершенно иной женский образ. Не агрессор, а жертва, тихая женщина, мечтающая о мужчине-защитнике, неожиданно оказывается в центре страшных и загадочных событий. И вновь экстремальная ситуация заставляет героиню совершать те поступки, на которые раньше она никогда бы не решилась. Так, когда Карли узнает об истинных занятиях своего любовника-психопата, то, не дрогнув, уничтожает его гигантский телевизионный центр, откуда просматриваются все квартиры небоскреба. Но едва ли не самым интересным в фильме стала умело нагнетаемая режиссером атмосфера страха, который охватывает героиню, когда она осознает, что ей грозит опасность быть убитой.

Другие фильмы Нойса: «Святой» (1997), история об осознавшем свои «грехи» террористе, драма «Коллекционер костей» (1998), триллер «Взрыв» (1999), сериал «Путешествие к центру Земли» (1999) по мотивам романа Ж. Верна), «Тихий американец» (2002, экранизация одноименного романа Грэма Грина), хотя и имели неплохие кассовые рейтинги, но не выходили за рамки добротной средней кинопродукции. И не исключено, что именно недовольство собой подсказало режисссеру решение вернуться к родной австралийской тематике, и огромный успех картины «Загородка от кроликов» (2002) ясно показал, что его выбор был правильным. Интересно, что в 2002 г. практически одновременно на австралийских экранах появились два фильма, в центре которых одна тема: проблема отношения австралийского общества к своим маленьким гражданам.

Автор первой картины «Южный Крест», в рекламных аннотациях заявленной как приключенческая, Марк Дефрист привлек внимание зрителей к существовавшему в стране до последненего времени закону, согласно которому дети погибших нелегальных эмигрантов должны были быть отправлены в приюты, причем братьев и сестер разделяли по половому признаку, и зачастую они теряли друг друга навсегда.

История двух маленьких сирот из Китая, сбежавших из подобного заведения и пытающихся вернуться на родину, одновременно и страшна, и трогательна. Страшна, потому что на поимку двух малышей (Старшему Ли Ваню – одиннадцать лет, его сестренке Бо – восемь) направлен целый отряд полицейских со специально натренированными собаками, машинами и техникой. Детей ловят как опасных преступников или диких зверей. Приказ начальства суров: схватить любой ценой и доставить обратно… Но и трогательна, ибо по мере развития сюжета все больше и

больше простых австралийцев не только не прельщаются объявленной весьма внушительной наградой за поимку беглецов в пять тысяч долларов, но, наоборот, кто как может приходит на помощь брату и сестре. Частный случай помогает обществу осмыслить бесчеловечность и жестокость закона, разделяющего родных по крови людей. И если в начале фильма многие герои – директор приюта, начальник отряда полицейских – еще верили в правоту своего дела, то в финале и их симпатии оказываются на стороне беглецов. Характерна сцена, где бывший сторож приюта, при «попустительстве» которого и произошел побег, приходит с женой к директору, чтобы посоветоваться, как получить разрешение на усыновление детей. Директор же сообщает супругам, что уже минимум половина населения штата выразила такое же желание.

Как уже можно догадаться, в финале все закончится хорошо. Полиция найдет малышей и их спутника и «соучастника» аборигена Джимми. Но никаких санкций против них не будет применено. Дети обретут любящих приемных родителей, полицейские будут рады, что с малышами в буше ничего страшного не произошло, Джимми получит награду, а бесчеловечный закон под давлением общественного мнения будет отменен.

Но несмотря на традиционный хэппи-энд, у зрителей не мог не возникнуть вопрос, почему раньше, а подобный закон в Австралии существовал не одно десятилетие, никому и в голову не приходило задуматься над его жестокостью и абсурдностью. И кто знает, не получи история с побегом ребятишек широкую огласку в прессе, как долго просуществовало бы подобное положение, и сколько еще человеческих судеб было бы искалечено?! Но если Марк Дефрист стремился прежде всего не отойти от канонов жанра приключенческого кино и потому в финале умышленно «сгладил» острые углы, то гораздо жестче ставит проблему несовершенства австралийского законодательства Филлип Нойс в своем последнем фильме «Загородка от кроликов». И вновь тема – «закон и дети».

Вплоть до 1970 года в Австралии действовал еще более абсурдный и жестокий закон, требовавший от чиновников «изымать из семей аборигенов детей-полукровок и воспитывать их в специально организованных для этой цели приютах». По мысли составителей закона, такое решение вопроса помогало «социализации» полукровок, на деле же – детей, насильственно разлучали с матерями и племенем, где они родились и росли, увозили за несколько сот километров от родной земли и отдавали в специальные приюты, где им предстояло жить и

получать навыки горничных, нянь, домашних работниц, – словом, обслуживающего персонала для белых. При этом никого не волновали ни чувства, ни желания самих аборигенов, которых чиновники привычно рассматривали как нечто среднее между животными и дикарями. И то, что всеми нормальными людьми вроде должно было бы восприниматься как полный нонсенс и попрание всех гражданских и человеческих прав, невозможные в цивилизованном обществе, в Австралии благополучно просуществовало почти два столетия. И никому, ни шефу-губернатору, на которого и возложена эта миссия «оцивилизовывания» аборигенов, ни миссионеркам из приюта, ни жителям метрополии даже в голову не приходило, что их деятельность вполне подходит под выражение «благими намерениями вымощена дорога в ад». Эти люди искренне верили, что своей деятельностью помогают «бедным дикарям». И все происходящее можно было бы принять за чудовищную фантазию, если бы еще во вступительном титре авторы не сообщили, что те события, о которых будет рассказано в фильме, основаны на подлинных документах. В основу сценария была положена автобиографическая книга женщины-аборигенки Дорис Пилкингтон, рассказывающей историю жизни своей матери, которую в детстве разлучили с родными и в 1931 г. вместе с двоюродными сестрами отправили в подобный приют.

История побега трех девочек, которым, для того чтобы вернуться домой, пришлось пешком пересечь всю пустынную часть страны, пройти две тысячи четыреста километров, и сейчас кажется просто невероятной. Без еды, без оружия, без карты, девочки шли к свободе, имея лишь один ориентир – загородку от кроликов, опоясывающую всю Австралию.

Известно, что завезенные из Европы в свое время кролики, которые славятся своей плодовитостью, стремительно заполонили весь пятый континент, став поистине национальным бедствием. Одним из средств борьбы с этими пушистыми зверьками явилось специальное заграждение из колючей проволоки. Вдоль этого забора в течение девяти недель, спасаясь от преследования, и шли три маленькие аборигенки, старшей из которой Молли едва минуло четырнадцать лет. И вновь, как и в ленте «Южный Крест» против беззащитных детей были выдвинуты едва ли не войсковые части. Спрашивается, зачем это делалось? Ответ дан устами губернатора (с этой ролью великолепно справился английский, а ныне и американский, актер и режиссер Кеннет Брана) Нэвилла (используя сходное звучание, дети прозвали его мистером Дьяволом (Nevill – Devil), который, объясняя охотникам за беглецами, почему так важно не дать

детям скрыться, заявляет: «Иначе нарушится вся Система». И какое дело ему до страдании матерей, оплакивающих девочек, какое дело до самих детей, мечтающих увидеть родное племя. Система – вот Бог, которому поклоняется Нэвилл и ему подобные.

Филлип Нойс исподволь подводит зрителей к мысли, что за огромным количеством красивых слов «о помощи аборигенам, их социализации» на самом деле стояло желание метрополии постепенно уничтожить коренное население страны. Доклад, сделанный Невиллом, демонстрация фотографий, из которых явствует, что в четвертом поколении кровь аборигенов практически незаметна, доказывает это более чем красноречиво. И в отличие от Марка Дефриста, автора «Южного креста», Филлип Нойс далек от оптимизма: да, двум девочкам из трех удалось добраться до своего племени и они избежали насильственной депортации, но из финального монолога постаревшей главной героини Молли зритель узнает, что ее детей спустя несколько лет постигла та же участь, и свою насильственно увезенную дочь Дорис, которая впоследствии и написала эту удивительную книгу, женщина увидела только через двадцать лет. В трагическом рассказе об «украденном поколении» режиссер умышленно придерживается строгого документального стиля, отвергая специфику буколистической традиции, характерной для многих австралийских лент, где прошлое обязательно представало в приукрашенном виде. Лишь изредка Нойс позволяет себе увлечься, и тогда камера демонстрирует девственно прекрасные картины природы. Но для него это «отвлечение» – не самоцель. Режиссер лишь стремится подчеркнуть, что даже природа выступает на стороне детей. Они ее плоть, и потому она защищает их. Как в сказке, камни и деревья укрывают от преследователей, дождь смывает следы беглецов, орел указывает дорогу. Еще в начале фильма мать объясняет маленькой дочери, что окружающий ее мир – союзник и помощник. И вновь – те же мотивы единения человека и природы, о которых уже говорилось. Не бояться, а понимать и любить окружающий мир, и тогда мать-природа ответит тем же. Усиливает эмоциональное напряжение и музыка Питера Габриэля, который специально для фильма написал пятнадцать инструментальных пьес под общим названием «Долгий путь домой».

Но хотя эта тема заявлена в картине достаточно сильно, основная задача авторов заключалась в другом – привлечь внимание мировой общественности к продолжающейся дискриминации коренного населения страны. Выше уже писалось о том, что тема «белые переселенцы и аборигены» давно уже была

объектом исследования в австралийском кино, но, пожалуй, никогда ранее кинематограф не занимал столь жесткой и бескомпромиссной позиции в этом вопросе. И если раньше кинематографисты пятого континента больше обращали внимание на моральный аспект проблемы, ее личностное начало, то Нойс заострил внимание на функционировании Системы в целом, на несправедливости самого законодательства по отношению к своим же гражданам. Как сам режиссер отметил в одном из интервью, его главной задачей было снять фильм об очень важной части австралийской истории, которую власти долго скрывали.

Остается также только восхищаться тем, как удалось Нойсу добиться от непрофессиональных актрис (а на роли главных героинь были взяты три девочки-аборигенки из племени) столь органичной и естественной манеры держаться перед объективом. Не случайно картина Нойса была признана лучшим фильмом года, и на режиссера, вернувшегося на родину после двенадцатилетнего отсутствия, награды «посыпались» как из рога изобилия. Лента была показана на нескольких международных кинофестивалях (включая XXV МКФ в Москве в 2003 г.) и везде встречала крайне благожелательный прием.

Для австралийцев же обращение к этой теме воспринималось как запоздалое извинение перед «украденным поколением» коренного населения континента. Тему борьбы за человеческое достоинство Нойс продолжил и в своих более поздних картинах «Мэри и Марта» (2013) и «Посвященный» (2014), снятых в США и Великобритании, куда он вновь уехал.

Преуспел в Америке и еще один талантливый и яркий художник – Пол Кокс. Сначала, покинув родину, он участвует в кинопроекте «Эротические истории» (1994), осуществленном на деньги немецкого продюсера Регины Циглер в Германии. Эта лента, состоящая из нескольких новелл, в создании которой приняли участие такие известные режиссеры, как Боб Рэфелсон, Сьюзен Сейдельман, Кен Рассел, Мэлвин Ван Пибок, Мани Кауль и Пол Кокс, оказалась и интересным экспериментом и своеобразным творческим соревнованием, хотя и в довольно «легкомысленном» жанре эротического кино. Новелла, автором которой был Кокс, рассказывала о сложных и запутанных отношениях двух лесбиянок. Но, как и всегда, режиссер избежал легкого соблазна, и вместо рискованных и двусмысленных ситуаций на экране предстала драма двух непростых человеческих характеров.

Подобно многим своим соотечественникам Кокс попробовал свои силы и в Америке, но, в отличие от них, без особых успехов.

Участие в качестве актера в фильмах других режиссеров (например, комедия «Осторожно», 1997, реж. Г. Меддина и др.) вряд ли могло принести Коксу удовлетворение. Причина заключалась в том, что режиссер всегда тяготел к европейской стилистике, неторопливому ритму повествования, глубине психологических характеристик персонажей, и потому многие приемы американского видения кино были ему глубоко чужды. В Австралии он снимает и фильм «Спасение» (2014), еще одну трогательную человеческую историю о любви, на сей раз, русской проститутки, чья преданность и самоотверженность буквально спасают героя от страшнейшей депрессиии, и драму «Сила судьбы» (2015).

Глава 4
О том, как живется в Америке Питеру Уэйру

Прочно «пустил корни» в Америке один из самых знаменитых австралийских кинематографистов Питер Уэйр – отец «новой австралийской волны», без ярких, необычных лент которого: «Автомобили, которые съели Париж», «Пикник у Висящей скалы», «Последняя волна» невозможно представить расцвет австралийской кинематографии.

И если первая американская работа «Год опасной жизни» была как бы пристрелочной, где режиссер пробовал свои силы в новом для себя жанре – политическом детективе, то следующие его работы – «Свидетель» и «Берег москитов» – привлекли к себе внимание не только массового зрителя, но и серьезной критики. Во многом это, кстати, объяснялось и тем, что на главную роль в обеих лентах был приглашен один из самых популярных актеров США Харрисон Форд, участие которого в суперхитах 1980-х «Звездных войнах» и «Индиане Джонсе» принесли ему международную славу. Впрочем, еще с «австралийских времен» Уэйр был известен индивидуальностью, уважением к чужому мнению, и вместе с тем железная воля отличают почерк этого режиссера.

Большинство фильмов Уэйра по жанровой принадлежности – смесь постмодернистской мелодрамы и триллера. Таковы «Последняя волна» (1977) и «Берег москитов» (1986).

Однако, по мнению критиков, самым интересным фильмом, сделанным Уэйром в США в 1980-е гг. и привлекшем к нему внимание международной кинокритики, все же стал «Свидетель» (1985).

Взгляд новоприбывшего часто бывает более оригинальным и нестандартным. Он способен увидеть и заметить то, на что не обращают внимание старожилы. Так и Питер Уэйр, оказавшись в США, не мог не изумиться, например, тому, как в этой сверхурбанизированной стране наряду с последними достижениями инженерной мысли, электроникой и компьютеризацией, охватившей почти все стороны быта, мирно и органично уживается община эмишей, чьи верность религиозным принципам и упорное пристрастие к укладу жизни XVII века, принесенные ими в Америку из Швейцарии, позволяют успешно противопоставлять современной цивилизации вечные ценности традиционной морали.

Уэйр, будучи профессионалом, берясь за свою новую работу, прекрасно понимал, что ему, иммигранту, легко попасть впросак если он будет оперировать реалиями, которые американцы знают гораздо лучше, чем он, новичок. Другое дело – экзотическая община, которая и для коренных американцев – нечто среднее между сборищем чудаков и диковинкой. Тут режиссер не рисковал практически ничем: поместив своего героя – детектива Бука, роль которого и исполнил Харрисон Форд, в деревню эмишей, режиссер построил весь драматический конфликт фильма на противопоставлении двух цивилизаций – современной и уходящей, причем выводы, к которым приходит автор, не в пользу первой. Эмиши с их четким разграничением добра и зла, следованием традиционным законам общины оказываются для Уэйра гораздо более привлекательными, чем те «носители цивилизации», от которых скрывается Бук.

Режиссер не спешит к традиционному хеппи-энду. Финал умышленно оставлен открытым: слишком многое разъединяет героев – неприятие общиной чужаков, да и образ жизни, который привык вести Бук, менее всего подходит к жизни эмишей. Однако Харрисон Форд сумел наделить своего детектива теми черточками характера, которые делают персонаж ярким и запоминающимся. Во многом актер повторяет уже найденное: в нем ощущаются спокойная уверенность и сила, любознательность и надежность Индианы Джонса. И вместе с тем Бук гораздо приземленнее и уже в силу этого более правдоподобен и жизнен. Лишь короткие реплики да изредка мелькающая улыбка – вот практически и весь арсенал выразительных средств, которыми пользуется актер. Но, видимо, только такой скупой на слова и ласку мужчина и мог войти в общину эмишей, не вызвав у них резкого отторжения, пробудить любовь героини.

Хотя с приездом Бука привычный размеренный уклад жизни деревни нарушается и тихое безоблачное существование сменяется тревожным ожиданием опасности, сам Бук не воспринимается эмишами как враг. Человечность и доброта героя, которые сумел показать актер, и становятся мостиком доверия между ним и селянами. Да, современного человека многое разъединяет с теми упрямцами, что не видят и не хотят замечать наступивших в обществе перемен, но есть и традиционные человеческие ценности, сохраняющие свою привлекательность во все времена. Эта мысль авторов фильма читается отчетливо. Детективный сюжет уходит на периферию, уступая место спокойному и обстоятельному анализу психологии героев.

Думается, здесь Питеру Уэйру удалось выйти далеко за рамки жанра, создать интересное психологическое исследование, которое в равной степени интересно людям разных национальностей. Главная тема фильма, которую можно сформулировать в виде декларации о том, что каждый человек имеет право на свободу и любовь, становится постоянной в «американском» периоде творчества Уэйра. И «Берег москитов», где герой (вновь в исполнении Харрисона Форда), разочаровавшись в благах цивилизации, увозил свою семью в джунгли Дентальной Америки в тщетных поисках рая на земле; и «Общество умерших поэтов» (1989, картина, где молодой педагог-новатор не побоялся вступить в открытый конфликт с администрацией школы во имя главной цели – воспитания у учеников творческого начала, умения мыслить самостоятельно и неординарно «Бесстрашный» (1993), драма, в которой рассказывается о двух одиноких людях, переживших страшные трагедии и мучительно стремящихся вновь найти опору в жизни, при всей разности тем и разнообразии жанров по сути были об одном – есть непреложные моральные ценности на все времена, необходимые каждому человеку.

После таких значительных работ, как «Свидетель» и «Общество умерших поэтов» (обе картины были удостоены премии «Оскар» за лучший сценарий), комедия «Зеленая карта» могла бы показаться милым пустячком – двое людей заключают фиктивный брак, и при этом каждый преследует свою выгоду. Он (Ж. Депардье) – , чтобы получить вид на жительство (пресловутую «зеленую карту»), она (Э. Мак-Дауэлл) – из-за нехватки денег, однако, и это для авторов главное, каждый из героев забудет про расчеты. Просыпающиеся у героев чувства любви и нежности постепенно вытесняют всякую корысть. Любовь и свобода и здесь оказывались в цене.

В 1990-е гг. самым серьезным успехом Уэйра, бесспорно, стал фильм «Шоу Трумэна» (1998), где автор в жанре фантастической утопии продолжил разговор на тему о подлинной и мнимой свободе. И хотя события картины названы фантастическими, но столь ли уж невероятной выглядит сегодня телепередача, где миллионы зрителей с жадным интересом наблюдают за подлинной жизнью героя.

Огромный успех цикла «За стеклом» в мире доказал, что обывателю всегда интересно следить за жизнью других людей. Вся разница лишь в том, что в отличие от участников шоу «За стеклом», которые сознательно сделали свой выбор и дали согласие на то, что практически ни на секунду не останутся вне поля зрения камеры, герой фильма Уэйра даже не подозревает,

что в течение долгих лет жил «за стеклом» и ни один его шаг (в прямом смысле этого слова) не прошел незамеченным миллионами людей, которые из года в год, изо дня в день наблюдали за ходом этого «эксперимента»….

Думается, нет необходимости пересказывать дальнейшее содержание картины: его легко предугадать. Узнав правду, герой приходит в ужас, бежит и т. д. Однако, создав захватывающий триллер, авторы гораздо больше внимания уделили не увлекательным сценам погонь и детективной интриге, а серьезным размышлениям о том, что зачастую желание прославиться, заработать большие деньги, и даже просто привлечь внимание к своему проекту, заслоняет у отдельных «деятелей» реальные человеческие судьбы. Авторы шоу – отнюдь не звери, просто сам Трумен для них – прежде всего «объект», «эксперимент», но не личность. Не менее виновны, по мысли Уэйра, и те многочисленные зрители, кто с удовольствием просиживает вечера у телевизора, наблюдая за ходом жизни «телезвезды поневоле».

Прибегнув к умышленной гиперболизации, режиссер прежде всего хотел обратить внимание общества на то равнодушие, с каким зачастую люди относятся к себе подобным, даже не задумываясь над тем злом и жестокостью, которую творят.

И еще один любопытный штрих: верно уловив основную идею фильма, специалисты, занимающиеся рекламной кампанией картины, даже снабдили сотрудников студии плакатами со слоганом «Свободу Трумену!» и отправили их в пикет возле кинотеатров, и эта пиар-акция, бесспорно, также способствовала кассовому успеху ленты. Но главное: в этом слове «Свобода» – квинтэссенция не только ведущей темы конкретного фильма, но и всего творчества Питера Уэйра, и эту линию он вполне успешно продолжил в фильмах «Хозяин морей» (2003), «Военный маг» (2006), «Путь домой» (2010).

Единственно, о чем остается сожалеть: отдавая должное Уэйру, его мастерству, умению работать с актерами, тонкому вкусу и актуальности затрагиваемых в его фильмах тем, надо все-таки признать, что пока ему не удалось превзойти уровень своих же «австралийских» лент «Пикник у Висящей скалы», «Последняя волна» и «Галлиполи». Став одним из лучших американских мастеров экрана, он, тем не менее, лишился звания режиссера № 1, которое он имел в Австралии.

Глава 5
О том, как бесчинствуют иствикские ведьмы, а Безумный Макс спасает мир

Карьера Джорджа Миллера в Америке складывалась достаточно гладко. Огромный успех сериала о Безумном Максе (две последние серии делались на деньги американской стороны) открыл ему двери голливудских студий, где Джордж Миллер сделал ряд картин: психологические драмы «Рождественский гость» (1986) и «Лекарство для Лоренцо» (1992), детскую фантастическую ленту «Бесконечная история. Часть 2» (1989) и другие. Все эти картины были добротны, профессиональны, но ничем не выделялись из сотен других фильмов, ежегодно выходящих из павильонов Голливуда.

Однако в послужном списке «американского» периода в творчестве Джорджа Миллера есть фильм, который вошел в анналы истории не только американского, но и мирового кино – «Иствикские ведьмы» (1987). Этой изящной, полной иронии и черного юмора ленте, появившейся на экране прежде всего благодаря усилиям двух талантливых людей – писателя Джона Апдайка и режиссера Джорджа Миллера – суждено было стать по-настоящему значительным событием искусства экрана. А ведь история, рассказанная в ленте, обманчиво проста.

В одном маленьком провинциальном городишке Новой Англии жили-были три молодые и очень красивые женщины – разведенная скульпторша с двумя детьми Александра (Шер), одинокая виолончелистка Джейн (Сьюзен Сарандон) и журналистка Сьюки (Мишель Пфайффер), мать пяти малышей. Прозябая в глуши и умирая от скуки, подружки за бокалом вина позволили себе помечтать о Нем – обаятельном великолепном пришельце. Их мечтам суждено было воплотиться в реальность, Он действительно появился. Некрасивый, но «чертовски обаятельный» Даррил Ван Хорн (Джек Николсон), ипостась самого Сатаны, или, как он сам себя называет – «обычный маленький дьявол», своим появлением он не только внес приятное разнообразие в жизнь красавиц, предаваясь вместе с ними всем возможным развлечениям в своем роскошном замке на окраине Иствика, но взорвал все традиционные устои провинциального городка. Великолепный актерский квартет легко и непринужденно разыгрывает перед зрителями эту фантастическую феерию. Кажется, актеры и сами получают не меньшее удовольствие, чем зрители, буквально «купаясь в роли».

Приемы гиперболизации, замысловатый коктейль, в котором перемешались «черный юмор» и лирика помогли авторам не только перенести на экран дух озорного романа Апдайка, но и расцветить его новыми красками, и в этом немалая заслуга режиссера. И как это часто бывает, новоприбывшему всегда более отчетливо заметны все изъяны и недостатки того общества, в которое он попадает впервые, нежели тем, кто в нем родился и живет. Иммигрант Джордж Миллер увидел в жителях фантастического Иствика достаточно удручающую картину американской глубинки, населенную «средним классом» обывателей, среди которых немало ханжей и лицемеров, что не мешает им считать себя «столпами общества» и хранителями морали, где за благопристойным фасадом чаще всего скрываются невежество и тупость.

И режиссер позволил себе вывернуть наизнанку этот душный мирок, как в переносном, так и в прямом смысле этого слова. И хотя часть критиков упрекали Миллера в отсутствии вкуса в эпизоде, в котором Вероника Картрайт, исполнительница роли местного стража нравственных устоев, изрыгает кучу вишневых косточек от ягод, с наслаждением поглощаемых ведьмами и их общим любовником, думается, они не правы. Жанр абсурдистской комедии вполне допускает использование приемов и нарочитой гиперболизации, и метафоры, и даже подчеркнутого натурализма. (Впоследствии эти мотивы будут развиты и дополнены в картине Сэма Мендеса «Красота по-американски»).

Мистика и вторжение представителя потустороннего мира в сонное существование Иствика для авторов фильма – прежде всего возможность показать абсурдность поведения «почтенных» граждан. Сплетни, пересуды, подглядывание в замочную скважину, зависть и мелочность – все это становится поводом для осмеяния.

Но интересно отметить, что если в романе Апдайка главными действующими лицами были подружки – хорошенькие иствикские ведьмы, которые сначала дружно сосуществовали в объятиях общего дружка, а затем безжалостно мстили ему, то в процессе работы над лентой менялись акценты. Не три красавицы разных «мастей» (Александра – жгучая брюнетка, Сьюки – блондинка, а Джейн – рыжая) приковывают к себе основное внимание зрителей, а их дьявольский любовник, роль которого с невероятным озорством и блеском играет Джек Николсон, демонстрируя все грани своего дарования, начиная от откровенной клоунады и кончая почти трагедийными высотами. Впрочем, сама природа таланта этого актера такова, что лишь появившись на экране, он сразу же становится центральной

фигурой. И актрисам оставалось лишь подыгрывать ему – «короля играет свита», что они с успехом и делали.

В фильме Миллера сосуществование двух миров – реального и фантастического показано как нечто совершенно естественное. Дьявол может мокнуть под дождем и чувствовать себя несчастным и простуженным, а три вполне земные и не очень счастливые женщины неожиданно могут обрести небывалые силы – летать по воздуху, вызывать бурю и т. д. И хотя картина кончается внешне вполне благопристойно – в городке воцарилось привычное сонное спокойствие, а Дьявол из властелина и хозяина превращается почти в узника, но и здесь авторы позволяют себе небольшую шутку. Ведь не случайно в Иствике подрастают три малыша, беленький, рыженький и темноволосый, три маленьких чертенка, в которых смешались дьявольская и ведьминские крови.

История американского, да и не только американского, кино, знает десятки примеров фильмов на тему «чертовщины», но, пожалуй, ни один из них не был сделан столь изящно, пародийно и смешно, как это удалось австралийцу Джорджу Миллеру. Работая и режиссером и продюсером, Миллер порадовал зрителей и анимационным проектом «Делай ноги 1 и 2», (2006, 2011), вновь блеснув юмором. Но главные надежды режиссер связал с проектом о Безумном Максе, очередной фильм о котором вышел на экраны в 2015 году. «Безумный Макс: дорога ярости» с Томом Харди и Шарлиз Терон в главных ролях полностью оправдал ожидания и критиков, и зрителей. И воодушевленный успехом, Миллер приступил к следующей серии. Круг замыкается…

Когда много лет назад Джордж Миллер прибыл завоевывать Америку, будучи автором фильма, имевшего шумный международный успех, фантастического боевика «Безумный Макс», эта картина явилась замечательным пропуском в Голливуд не только для самого Миллера, но и для исполнителя главной роли – Мэла Гибсона, ныне одного из самых известных актеров и режиссеров Нового Света. В Америке Гибсон не оставался без работы ни дня. Однако его роли в фильмах: «Год опасной жизни» (1982), «Река» (1984), «Миссис Соффел» (1984), наконец, в продолжении сериала о безумном Максе – «Воин дальних дорог» (1981) и «Безумный Макс вне Купола Грома» (1987) – окончательно закрепляют за актером амплуа «вечного полицейского».

А две серии «Смертельного оружия» (1987, 1989), принесшие Гибсону еще большую популярность, почти «отнимают» у актера надежду на участие в фильмах других жанров. (Актер и в 1990-е гг. продолжил работу над сериалом, снявшись еще в двух лентах, продолжающих рассказ о бравом полицейском Мартине Риггсе.)

Что ж, надо признать, актеру действительно удаются роли людей, живущих в экстремальных условиях. Нервные, жесткие, иногда пугающие обывателей своими непредсказуемыми поступками, его персонажи удивительно жизненны, по-человечески обаятельны и симпатичны.

Долгожданный для Гибсона перелом наступает с выходом на экраны фильма «Текила Санрайз» (1988), где актер удивительно тонко и точно сыграл роль торговца наркотиками, но не как заведомо отрицательного персонажа, а как живого человека со всеми его достоинствами и недостатками, волей судьбы вынужденного зарабатывать себе на жизнь столь неблаговидным занятием.

В свое время немало пересудов вызвала весть о том, что Гибсон получил приглашение от Ф. Дзеффирелли исполнить роль Гамлета в одноименном фильме. Слишком велика дистанция, даже в безумии, между принцем датским и полицейским Максом. Но если фильм не стал шедевром, то вина актера здесь минимальна, гораздо больше упреков можно адресовать режиссеру, который явно переусердствовал в своем стремлении «осовременить» Шекспира.

Зато 1995 г. стал триумфальным для Гибсона. Дебютировав в качестве режиссера фильмом «Храброе сердце», где он сам и исполнил главную роль вождя шотландцев, сражающихся за независимость против англичан, Мэл сумел сделать сложную постановочную и интересную историческую ленту с масштабными актерскими работами, за что и был удостоен премии «Оскар».

Другой творческой удачей стало участие Гибсона в картине «Патриот» (2000), где актер создал запоминающийся образ фермера Бенджамена, человека, успевшего повоевать и потому особенно ценящего мирную жизнь, которому волей обстоятельств суждено стать одним из активных участников войны американцев за независимость.

1990-е гг. складывались для Гибсона-актера более чем удачно. Практически все его работы (в год Гибсон обязательно участвует в одной- двух картинах) встретили самый благожелательный прием и у критиков, и у зрителей. Работая в лентах разных жанров, актер по прежнему любит фильмы действия, где его героям на пути к счастливому финалу предстоит совершить немало подвигов: спасти сына от рук негодяев («Выкуп», 1996, реж. Р. Говард), разоблачить таинственный заговор («Теория заговора», 1997, реж. Р. Доннер), расследовать загадочное убийство сына миллиардера («Отель за миллион долларов», 2000, реж. В. Вендерс), повоевать («Мы были солдатами», 2002, реж. С. Уоллес), быть патриотом и сражаться за

независимость США «Патриот» (2000, реж. Р. Эммерих) и т. д.

Однако, как выяснилось, Гибсон неплохо чувствует себя и в стихии комедии: очень интересной оказалась его работа в картине «Что хотят женщины» (2000, реж. Н. Мейерс), где актер впервые попробовал себя в этом жанре (если не брать в расчет картину «Маверик» (1994), которая все же была больше вестерном, хотя и не без элементов комедии). Дебют оказался вполне удачным, и в роли человека, неожиданно для себя получившего возможность читать мысли слабого пола, Гибсон продемонстрировал умение быть легким, ироничным и веселым.

Однако по-настоящему творческий потенциал режиссера Гибсона раскрылся в его американских лентах «Страсти Христовы» (2004) и «Апокалипсис» (2006), вызвавших настоящий бум и бурные дискуссии среди критиков. Продолжая сниматься в кино в качестве актера – его последние работы в картинах «Возмездие» (2010), «Мачете убивает» (2013), «Неудержимые 3» (2014) весьма интересны – сегодня Гибсон больше сил отдает режиссуре. В 2017 г. он планирует выпуск новой ленты «По соображениям совести». Стало понятно, что от этого актера и режиссера, а ныне еще и продюсера (в его послужном списке более пятнадцати лент), можно ожидать многого.

Глава 6
О том, что нет повести печальнее на свете…

На сегодняшний день самым известным представителем Австралии в мировом кинематографе, бесспорно, является Бэз Лурманн.

В качестве основы для своего первого голливудского фильма Бэз Лурманн выбрал не что иное, как бессмертное произведение Вильяма Шекспира «Ромео и Джульетта». Более того, отступив от классического прочтения пьесы, амбициозный австралиец перенес действие трагедии в наше время, наполнил жизнь героев бешенными музыкальными ритмами, поселил своих персонажей в ярком и пестром городе Верона-Бич, раскинувшемся где-то на границе с Латинской Америкой. Эксперимент более чем опасный: ультрамолодежное прочтение классики, современная эстетика с ее клиповой манерой съемок, насыщенность современными реалиями, начиная от перестрелок и кончая наркотиками, и… возвышенная поэзия Шекспира, любовь, которая превыше жизни, с детства знакомое: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте». Можно лишь согласиться с мнением критика Арийо: «Воображаемый мир, воссозданный в фильме, очень похож на наш, но иной, приближает происходящее к зрителю. Войну бандитских группировок такого рода мы уже видели в телерепортажах из Лос-Анджелеса. Лента словно заимствует иконографию гангстерских культов. А у одного из членов банды на голове даже красуется татуировка Монтекки. В то же время в этом искусственно сконструированном мире сохранились такие ценности, как долг, религиозная святость, фамильная честь и семейные институты, ценности, утратившие былое очарование в мире, в котором мы живем. Иными словами, эта искусственная конструкция определяет не только изобразительный ряд картины. Но и устанавливает и особые драматические законы, а также концепцию фильма, в которую предстоит посвятить зрителя. И этому искусственному миру, объединившему прошлое с настоящим, реальность с вымыслом, предстоит погружение в пространство и время, граничащие с мифологическими»[82].

Одно неверное режиссерское решение, и фильм был обречен на провал. К счастью, этого не произошло. Лурманну удалось показать главное: в мире есть непреходящие ценности, и неважно, где и когда происходит действие трагедии – в средневековой

Италии или современной Америке, чувство любви оказывается сильнее ненависти и вражды двух семейств.

Нужно отдать должное Лурманну и в умении подбирать актеров на главные роли, особенно это касается Леонарда Ди Каприо (Ромео). И хотя к моменту схемок «Ромео и Джульетта» Леонардо Ди Каприо уже был достаточно известен (особенно после фильма Агнешки Холланд «Полное затмение», 1995), именно роль Ромео стала этапной в его творчестве. «Обыкновенного мальчишку любовь превращает в поэта, недаром так естественно звучат в его устах шекспировские строки. Ромео, всецело захваченный страстью к Джульетте, тщетно пытается разорвать цепь насилия, актер показывает, как его героя все больше охватывает отчаяние, и в конце концов лишь смертью он может защитить свою любовь и доказать, что она выше всего остального»[83].

И хотя ряд критиков отозвались об этом опыте Лурманна неодобрительно, с ними не согласились зрители, особенно молодые. Еще больший общественный резонанс получила следующая картина Лурманна «Мулен Руж», также вызывавшая самые противорчевые отклики. Новой картиной Лурмана стал выстроенный по театральным канонам мюзикл «Мулен Руж» (2001), который привлек к себе внимание благодаря богатому, красочному видеоряду, компьютерной графике, воссоздающей картины Парижа начала века, и актерской игре Николь Кидман и Юэна Мак Грегора, впервые выступивших в непривычном для себя амплуа исполнителей песен, также вызвавший самые противоречивые отклики. Для одних – фильм Лурманна был лишь постмодернистским коллажем из «Биттлз», Фредди Меркьюри, Селин Дион и Мадонны на подмостках парижского арт-кафе, для других – новаторским произведением в жанре мюзикла, заставляющего вспомнить лучшие работы Боба Фосси «Кабаре» и «Весь этот джаз»; такие же разноречивые мнения вызвала и игра Николь Кидман. Однако сентиментальная история любви героев по-настоящему тронула сердца миллионов зрителей, которые категорически не согласились с мнением ряда критиков. А для режиссера мнение обыкновенных людей из зрительного зала оказалось гораздо более важным фактором. Затем последовал трехминутный рекламный ролик «Chanel № 5», сделанный в стиле «Мулен Руж». Главную роль вновь сыграла Николь Кидман, и даже суровые американские критики с восторгом писали, что речь идет не о рекламном ролике, а о маленьком киношедевре. Следующий проект База Лурманна не был осуществлен. Идея сделать фильм об Александре Македонском пришла в голову одновременно трем режиссерам – Лурманну, Мартину Скорсезе и

Оливеру Стоуну. Последний оказался более «проворным», и зрители увидели на экране версию Стоуна. Поскольку в жизни не существует сослагательного наклонения, то трудно судить насколько удачной была бы картина Лурманна с участием Леонардо Ди Каприо и Николь Кидман. Но с Николь Кидман Бэз Лурманн задумал новый фильм «Австралия», эпическую драму, которая, по мнению авторов, способна стать австралийскими «Унесенными ветром». История аристократки, получившей в наследство земли и стада овец и вынужденной защищать собственность с помощью лишь малограмотного пастуха (Хью Джекман), позволила режиссеру и актерам на несколько месяцев вернуться на родину, где и проходили съемки. Увы, надеждам не суждено было осуществиться. «Австралия», несмотря на звездный состав, пейзажи удивительной красоты и трогательную историю любви, оказалась провальной, даже не окупив в прокате затраченных на производство средств. Из потраченных ста тридцати миллионов долларов авторам удалось вернуть лишь сто. Съемки длились почти четыре года, и все это должно было стать грандиозной эпопеей, в которой, по замыслу режиссера, должно быть все: любовь, приключения, война, этнические проблемы. Казалось бы, Лурманн предусмотрел все… кроме одного. Фильм получился просто чудовищно затянутым, бескрайним, как Великая Австралийская пустыня. И как справедливо заметил один из зрителей после просмотра: «Все в фильме длится излишне долго – панорамные съемки, поцелуй и даже погоня за коровами». Впрочем, было и хорошее: сама Австралия, потрясающие виды ее каньонов, бесконечных лугов, пустынь, водопадов, что буквально завораживает. Но ведь только красивыми пейзажами не удержать внимание зрителей на протяжении трех с лишним часов, в течение которых идет показ. После болезненного для самолюбия провала «Австралии»

Лурманн принялся за не менее амбициозный проект – очередную экранизацию знаменитого романа Скотта Фитцджеральда «Великий Гетсби» (2013), где главную роль сыграл Леонардо Ди Каприо, но и здесь надежды режиссера и ожидания зрителей не оправдались…

Глава 7
О том, почему Рольф Де Хиир не покинул родину

Однако не все австралийские режиссеры стремятся покинуть родину, и сегодня на Зеленом континенте работает немало талантливых людей. И, пожалуй, самым интересным, непредсказуемым из них является Рольф Де Хиир, прославившийся ранее фильмами «Плохой мальчик Бабби», «черной-пречерной» комедией о сорокалетием недоумке, вызвавшей бурные дискуссии в стане критиков, и драмой «Потанцуй со мной под мою песню», где была рассказана удивительная и трогательная история любви интересного молодого мужчины и нервной немой паралитички, прикованной с детства к инвалидной коляске. Но после столь неординарных и значительных картин последовал спад, и XXI век для Де Хиира начался достаточно скромно. Ленты «Старик, читавший любовные романы» и «Идущий по следу», снятые в лучших традициях приключенческого кино, не выходили за рамки привычных жанров, впрочем, были сделаны на высочайшем профессиональном уровне: любовно-приключенческой драмы в первом случае, и «фильма дороги» – во втором. Поскольку от режиссера ждали большего, критики единодушно сошлись во мнении, что Де Хиир теперь твердо решил работать в привычных рамках «мейнстрима». Однако режиссер, которого в Австралии не случайно называют непредсказуемым, словно в насмешку, преподнес очередной сюрприз.

Тема абсурдности мира, где в один день все может измениться, была развита режиссером в фильме «Проект Александры» (2003), когда в одночасье самоуверенный человек из счастливого (как ему казалось) преуспевающего бизнесмена, отца и мужа превращается во всеми покинутого изгоя, запертого в пустом доме в «компании» с видеокассетой под названием «Посмотри меня». И герой с ужасом видит весь список своих грехов перед женой, которую на протяжении многих лет унижал и третировал. Но и осознание совершенного запоздало: Александра, решившись отомстить мужу, ушла навсегда, забрав детей, и заперла дом на самые совершенные замки и, включив сигнализацию, обрекла «любимого» на неминуемую смерть. Кадры отчаявшегося одинокого человека, с ужасом и страхом ожидающего конца, надолго оставались в памяти зрителей, как бы призывая каждого задуматься, а нет ли на нашей совести вины

перед близкими?

Но после мрачного и «черного» триллера «Проект Александры», словно решив доказать, что не все так плохо в этом мире, Де Хиир представляет зрителям невероятно смешную комедию «Десять каноэ», снятую полностью на языке австралийских аборигенов, фильм, получивший Специальный приз и вызвавший бурную овацию на Каннском фестивале (2006). И хотя действие ленты происходит в «доисторические» времена, задолго до вторжения на континент белых, но те страсти, которые бушуют в сердцах героев, узнаваемы и вполне современны: любовь, вожделение, зависть и т. д. Сделанная с мягким юмором, великолепно снятая оператором Йеном Джонсом, явно влюбленным в природу своего края, картина заставляла не только смеяться зрителей над похождениями главных героев, но и защищала традиционные моральные ценности, которые живы и по сей день: «Не убий!», «Не укради!», «Не возжелай жены ближнего своего!» Огромный успех картины заставил Де Хиира вновь вернуться к героям «Десяти каноэ» через три года и сделать вторую серию «из доисторической жизни», картину «Двенадцать каноэ», которая была признана одним из лучших фильмов года.

Уверившись, что и в XXI в. фильм может быть понятым зрителем и без языка, Де Хиир в 2007 г. снимает ленту «Доктор Плонк», где никто вообще не говорит ни на каком языке, и тем не менее все понятно. Де Хиир убедительно доказал, что и сегодня комедии, сделанные в стиле «слепстика», могут пользоваться успехом. Основная ценность фильма в том, что он удивительно точно воспроизводит атмосферу комедий того времени, когда на экране царили Чарли Чаплин, Гарольд Ллойд и Бестер Китон, в нелепые ситуации постоянно попадали «копы» Мак Сеннета, а зрители умилялись при виде «отряда» упитанных купальщиц. Режиссер полностью выдержал и стилистику лент начала XX века: неподвижная камера, лихорадочные движения героев, драки и потасовки, пощечины, раздаваемые направо и налево, погони и гонки.

Но, прежде всего, самое важное в фильме – это интересная тема: герой ленты гениальный ученый, живущий в Австралии 1907 г., приходит к выводу, что через 101 год наступит конец света. Но все его попытки достучаться до власть имущих не приносят успеха, и тогда доктор Плонк изобретает машину времени и отправляется в будущее, где, увы, понимает, что и в XXI веке в обществе царят те же хаос, неразбериха, недальновидность и отсутствие здравого смысла правящих кругов. А может, конец света уже наступил? Просто в суете жизни мы этого не заметили? Именно эти вопросы и задает нам автор.

Благожелательные отзывы критиков и зрителей получил и следующий фильм Де Хиира «Король умер» (2012), драма из современной жизни австралийского общества, но гораздо большее внимание критиков и зрителей привлекла его картина «Страна Чарли» (2013), где режиссер с огромной симпатией рассказал о непростой судьбе аборигена Чарли. Эту роль блистательно сыграл один из самых известных актеров Австралии – абориген Дэвид Галпилил, начинавший свою карьеру еще у Питера Уэйра в 70-е годы прошлого столетия. В этой ленте, где Галпилил был не только исполнителем главной роли, но и сценаристом, он создал яркий образ бесконечно доброго и наивного человека, чья вера в справедливость общества раз за разом терпит крах. Его страна, страна, которую знает и любит Чарли, в которой с высоких трибун постоянно звучат слова о равноправии, братстве всех австралийцев, к этому пожилому аборигену, как, впрочем, и всем его соотечественникам жестока и беспощадна.

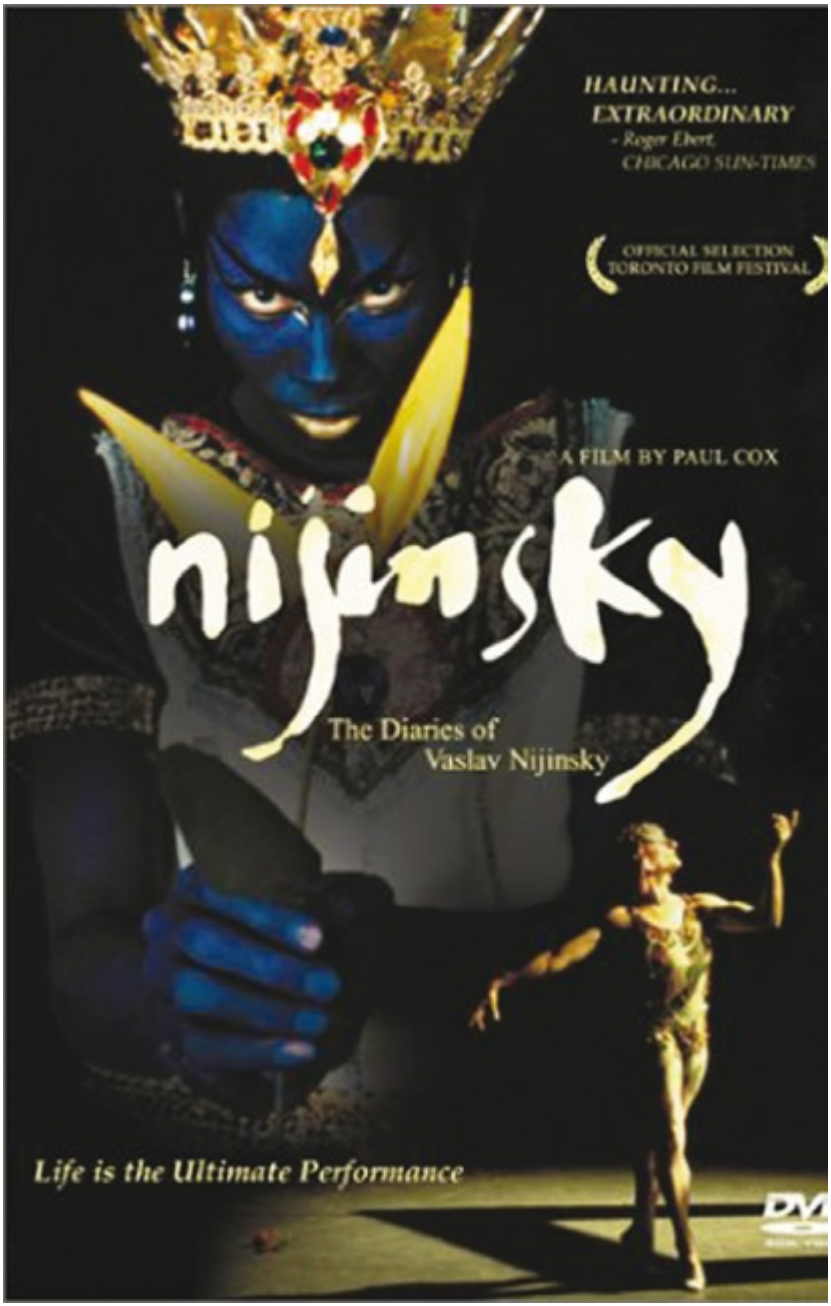
И хотя мастера австралийского кино неоднократно обращались к этой больной для страны проблеме взаимоотношений между коренным населением континента и белыми пришельцами (достаточно вспомнить ленты П.Уэйра «Последняя волна», «Песнь Джимми Блексмита» Ф. Скепси и другие), новая лента Де Хиира еще раз отчетливо показала, что в Австралии по сравнению с прошлым веком мало что изменилось, и отношение к аборигенам как людям второго сорта процветает и поныне.

Рольф Де Хиир не побоялся затронуть эту тему, что, бесспорно свидетельствует как о гражданской позиции кинематографиста, его беспокойстве за свою страну, так и о том, что тема «белая Австралия – черная Австралия» далеко не исчерпана.

Кадр из фильма «Иствикские ведьмы», режиссер Дж. Миллер, 1987

Кадр из фильма «Загородка от кроликов», режиссер Ф. Нойс, 2002

Постер к фильму «Прилив», режиссер Дж. Армстронг, 1987



Постер к фильму «Дневники Вацлава Нижинского», режиссер. П. Кокс, 2001

Кадр из фильма «Безумный Макс 3. Дорога ярости», режиссер Дж. Миллер, 2015

Кадр из фильма «Австралия», режиссер Б. Лурманн, 2008

Кадр из фильма «Шофер мисс Дейзи», режиссер Б. Бирсфорд, 1989

Постер к фильму «Русский дом» режиссер Ф. Скепси, 1990

Кадр из фильма «Потанцуй со мной» режиссер. Р. Де Хиир, 1998

Кадр из фильма «Шоу Трумэна», режиссер П. Уэйр, 1998

Кадр из фильма «Десять каноэ», режиссер Р. Де Хиир, 2006

Кадр из фильма «Страсти Христовы», режиссер М. Гибсон, 2004

Часть V
Назад в будущее

Глава 1
О том, как австралийцы любят Нэда Келли

Если говорить о постоянных сюжетах и темах Австралии, то никуда не уходит «вечная» любовь жителей Зеленого континента к своему любимцу и национальному герою Нэду Келли, бывшему каторжнику и грабителю, в сознании жителей Зеленого континента, уже давно из бандита превратившегося в символ борца с несправедливостью, этакого «австралийского Робин Гуда». Первое обращение к образу Келли датировалось еще 1906 г. и было осуществлено пионерами национального кино братьями Тейт. Впоследствии австралийские кинематографисты еще семь раз возвращались к теме Нэда Кэлли.

Последняя экранизация «Банда Келли», осуществленная режиссером Грегором Джорданом, где главную роль сыграл знаменитый актер, к сожалению, безвременно ушедший из жизни Хит Леджер, вышла на экраны в 2003 г. и прошла достаточно успешно, хотя видение авторов образа Келли этой седьмой версии мало чем отличалось от предыдущих попыток. Как и ранее, герой Леджера предстал перед зрителями суровым благородным одиночкой, который жертвует собой во имя торжества добра и справедливости. Здесь, кстати, невольно напрашивается параллель с американским кинематографом (а их немало в кино Австралии), который также возвел в ранг самых любимых и популярных киногероев знаменитых преступников страны, начиная от Аль Капоне и кончая Багси Сигелом и Джоном Диллин-гером, о чем уже было упомянуто выше. Эту мысль подтверждают еще два фильма, появившиеся почти одновременно, посвященные жизнеописанию одного из самых известных преступников страны – Александра Пирса, совершившего вместе с товарищами дерзкий побег из тюрьмы Тасмании: картина Майкла Джеймса Роулинга «Последнее признание Александра Пирса» (2008) и лента Джонатана Ауф Дер Хайди «Земля Ван Дьемена» (2009). Надо отдать должное режиссерам этих фильмов, которые из жанра традиционного приключенческого кино, где все сводится к сюжету «один убегает, другой догоняет», перевели свои ленты в разряд глубоких психологических драм. Зрители с неослабеваемым вниманием наблюдали, как поход через непроходимые джунгли, голод, москиты и хищники стремительно подводят людей к последней черте, когда быстрая смерть начинает казаться желанной. Отдельные натуралистические сцены откровенно шокировали, но

это было оправдано замыслом: в отличие от романтизации образа Нэда Келли, в фильмах об Александре Пирсе была рассказана правда о жестокости и безжалостности бандита, который лишь к концу жизни осознает справедливость и неотвратимость наказания.

В том же ключе сделан и фильм «Невероятное приключение Мэри Брайэнт» (2005) режиссера Питера Андрикидиса, действие которого разворачивается в Австралии в 1787 г., вновь возвращая зрителей во времена, когда страна была практически огромной тюрьмой – местом ссылки опасных преступников из Великобритании. В Ботани Бэй вместе с сотнями других заключенных после страшных страданий во время более чем полугодового плавания в трюме корабля попадает главная героиня – 17-летняя девушка, осужденная за мелкое воровство. И хотя лента относится к приключенческому жанру – любовь, погони, приключения на суше и в океане, всего этого в картине вдоволь, но главное – автору удалось показать, насколько несправедлива была судебная система метрополии, когда именем закона вершилась несправедливость. Драматическая судьба Мэри была лишь одним из примеров безжалостной карательной машины, и страдания ее товарищей по несчастью, а в картине рассказаны и их жизненные истории, лишь подтверждали это. В отличие от большинства картин этого жанра, лента Андрикидиса привлекла внимание зрителей не только захватывающими приключениями Мэри и ее возлюбленного или поразительно красивыми пейзажами, но прежде всего той жестокой правдой жизни, которую и по сей день не спешат признать в Англии. Награда австралийского института за лучший фильм года – самое главное подтверждение, что австралийцы не хотят предать забвению свое страшное прошлое.

Глава 2
О том, что никто не забыт, ничто не забыто

Несмотря на свою удаленность от основного театра боевых действий Австралия с первых до последних дней Второй мировой войны являлась участницей событий на стороне антигитлеровской коалиции. Естественно, это не могло не оказать влияния на экономическую, социальную и культурную жизнь общества. Тема войны не оставила равнодушными и кинематографистов, заняв достойное место в экранном искусстве Австралии. Она нашла свое отражение в фильмах, снятых в стране в разные годы. Но прежде чем говорить о картинах, посвященных событиям Второй мировой войны, необходимо напомнить некоторые исторические факты.

Для Австралии Вторая мировая война началась 3 сентября 1939 г., когда премьер-министр страны Роберт Гордон Мензис объявил по всем частным и государственным радиостанциям о вступлении Австралии, верной своему союзническому долгу Великобритании, в войну.

Через горнило войны прошел почти миллион австралийцев, мужчин и женщин. Они сражались с Германией и Италией в Европе, Средиземноморье и Северной Африке. А также с Японией в Юго-Восточной Азии и других регионах Тихого Океана. Фактически, в период 1939–1945 гг. Австралия участвовала в двух военных кампаниях. В рамках Британского содружества наций Австралия, верная своему союзническому долгу, воевала против Германии и Италии в Европе и Северной Африке. В союзе с США и Великобританией принимала участие в военных действиях против Японии.

С началом полномасштабной войны на Тихом океане большая часть австралийских войск была отозвана с театра военных действий со Средиземного моря. Тем не менее многие австралийские соединения продолжали воздушную борьбу против Германии.

С 1942 г. до начала 1944 г. австралийские войска играли важную роль в войне на Тихом океане, так как представляли большинство союзных сил в его юго-западной части. С середины 1944 г. Австралия проводила наступательные операции против Японии вплоть до окончания войны.

Именно в годы Второй мировой Австралия впервые за всю историю своего существования подверглась нападению извне, когда японские пикирующие бомбардировщики устроили налет

на северо-западную Австралию, а японские подводные лодки атаковали Сиднейскую гавань.

В вооруженных силах страны в годы войны служило 993 тысячи человек из 6,9 млн. человек, населявших страну. С 1939 г. по 1945 г. 39000 австралийских солдат и офицеров было убито, еще 23 477 было ранено. В плен попало более 30000 австралийских солдат и офицеров. Две трети пленных были захвачены японцами в ходе их наступления в Юго-Восточной Азии в первые недели 1942 г. Те, кто попал в немецкий плен, имели большие шансы остаться в живых и вернуться после войны на родину, в японском же плену погибло 36 % узников.

В годы Первой мировой войны австралийские солдаты ехали добровольцами в Европу по разным причинам, начиная от уверенности в необходимости выполнения союзнического долга перед Великобританией и кончая поиском приключений и романтики. Но та война, которая велась за много тысяч километров от Зеленого континента, никак не затрагивала ни государственные, ни личные интересы австралийцев.

Однако теперь ситуация изменилась. Помимо ненависти к «коричневой чуме» и неприятия идеологии фашизма, австралийцы защищали в годы Второй мировой себя, свою Родину, своих близких от японских захватчиков, чья жестокость и зверства не поддавались описанию.

Если говорить об отражении темы войны в австралийском кино, то, прежде всего, надо отдать дань памяти и уважения десяткам австралийских операторов, которые были отправлены вместе с солдатами на фронты Второй мировой. Их имена остались неизвестными, но именно благодаря их репортажам с театра военных действий, ставшим сюжетами киножурналов, жители Зеленого континента все военные годы получали правдивую информацию о происходящих событиях в разных точках земного шара.

Что же касается игрового кинематографа, то его плачевное финансовое состояние в тот период не позволило мастерам экрана достойно осветить эту тему. И только после «реанимации» национального кино, которая произошла в 70-годы XX века, австралийские режиссеры смогли создать ряд интересных картин, посвященных событиям семидесятилетней давности.

Тема Второй мировой войны нашла свое отражение во многих австралийских лентах. К сожалению, были и картины, откровенно спекулирующие на этой теме. К примеру, можно вспомнить ленту Пола Кэмпиона «Дьявольская скала» (2011) – еще одно обращение к теме войны, но, как это нередко случается сегодня в мировом кино, война в этой картине стала лишь поводом для создания

лихого приключенческого фильма. 1944 год, война близится к концу, немцы лихорадочно ищут средства, способные переломить ход истории. Из документальных источников известно, что в то время в расчет брались даже потусторонние силы и увлечение оккультизмом, которые, по мнению фашистской верхушки, могли бы стать мощным оружием против союзников. И когда отряд коммандос получает задание узнать, что за опыты проводятся в таинственной лаборатории, расположившейся на неприступной вершине скалы на маленьком островке, то легко догадаться, какие страшные открытия и кошмары ждут героев. Пол Кэмпион, видимо, вспомнив успех ленты про знаменитого Индиану Джонса, быстро переводит картину в разряд фильма ужасов, где ирреальный мир вторгается в жизнь смельчаков. Однако чувству юмора и самоиронии, присущих Стивену Спилбергу, в фильме Кэмпиона места не нашлось, и лента получилась мрачной, тяжелой, а главное, очень неправдоподобной. Но зато спецэффекты, в частности появление демонов, выглядели по-настоящему шокирующими и пугающими.

К счастью, это было скорее исключением, но не правилом, и в стране был сделан целый ряд талантливых серьезных картин, которые никого не оставили равнодушным. Один из подобных примеров – фильм режиссера Брендана Махера «Сестры войны» (2010), где едва ли не впервые столь жестко и правдиво была показана роль австралийских женщин в войне. Эта драма основана на реальных событиях, описанных в сохранившемся дневнике некоей Грейс Крюгер, одной из сестер католической миссии в Новой Британии.

Действие фильма происходит в январе 1942 г. Японские войска захватили крупнейший остров Папуа – Новой Гвинеи Новую Британию, где находилась небольшая католическая миссия, в которой жили несколько австралийских сестер милосердия. Женщины работали в госпитале, где выхаживали раненых и вместе с ними сестры попали в плен к оккупационным японским войскам. Среди монахинь оказались две подруги Береника и Лорна, ставшие главными героинями картины. Актрисы Клер Ван Дер Бом и Сара Снук точными мазками создают образы молодых женщин, посвятивших себя Богу, наивных и простодушных, далеких от мирской суеты, которые неожиданно для себя оказываются перед страшным выбором. Жестокость японских солдат не имеет границ, и монахиням приходится пройти через все круги ада для того, чтобы выстоять и не сломаться. И лишь вера помогает героиням сохранить человечность и доброту. Режиссер не скупится на создание страшных сцен насилия и жестокости, но в данном случае это не

самоцель, а желание показать мужество и героизм этих хрупких женщин, которые с честью прошли через все испытания, выпавшие на их долю, тем самым напомнив о тысячах других австралиек, принимавших участие во Второй мировой войне.

Из истории войны известно, что уже в феврале 1941 г. Королевские ВВС Австралии получили одобрение кабинета министров на создание женской вспомогательной службы ВВС Австралии. В это же самое время флот также начал принимать на службу женщин. Это стало прорывом, который привел в конечном итоге, к формированию в 1942 г. женской вспомогательной службы

Королевского ВМФ Австралии. В октябре 1941 г. была создана женская вспомогательная служба армии Австралии, которая просуществовала до самого конца войны. И лента «Сестры войны» еще раз напомнила зрителям о подвиге их соотечественниц.

Заслуживает восхищения и картина 1982 г. режиссера Тима Берстелла «Атакующая группа «Зет». Сделанная в лучших традициях приключенческого кино, она смотрится с неослабеваемым вниманием и напряжением от первого до последнего кадра. И причина здесь не только в захватывающем сюжете, хотя, надо признать, он выстроен мастерски, а прежде всего в удивительном правдоподобии характеров главных героев, их тонких психологических портретах.

1945 год… Война еще продолжается. Австралийское командование получает известие, что на одном из островов, оккупированном японскими войсками, разбился самолет, пассажирами которого были представители американского правительства, в их числе – японский перебежчик, от полученных от него сведений во многом зависит исход противостояния. И пять спецназовцев – офицеры группы «Зет» получают приказ: любой ценой спасти пассажиров самолета и вывезти их с острова. Задание, о котором принять говорить: «Миссия невыполнима». Но как легко догадается искушенный зритель «миссия выполнима», ибо для героев нет ничего невозможного, и они с честью справляются с поставленной задачей. Лента вполне могла превратиться в очередной лихой боевичок, если бы не одно НО… Картину делал один из самых талантливых режиссеров страны – Тим Берстелл, а главные роли исполняли Сэм Нил и Мэл Гибсон, люди давно уже завоевавшие прочную профессиональную репутацию в мире кино. И в результате, помимо захватывающих приключений, зритель имел возможность не только наблюдать за лихими парнями, «которым и черт не страшен», но смог понять этих людей, мотивы их поведения, заглянуть в их души. Не

супермены, не картонные герои, а обычные парни, каждый со своей драмой, сомнениями и тревогами, они объединены одной целью и готовы свой долг выполнить до конца. Это фильм не о войне, а о людях, характеры которых раскрываются в экстремальных условиях.

Не менее интересной и глубокой оказалась и работа Алистера Грирсона «Кокода» (2006), также воспевающая мужество и стойкость австралийских солдат. На сей раз действие происходит в Новой Гвинее, в 1942 г. Элитный отряд японского спецназа высаживается на берег на острове Папуа Новая Гвинея, где находится маленький отряд новобранцев австралийской армии. Отрезанные японцами от своих, изолированные в непроходимых джунглях, эти молодые, необстрелянные ребята идут через самое страшное место на земле, дорогу Кокода. Вскоре им становится ясно, что выбраться из этого жуткого места практически невозможно, и тогда они принимают мужественное решение: принять неравный бой с японцами, даже если он будет последним в их жизни. Как легко понять из сюжета, у режиссера был выбор, картина легко могла стать фильмом ужасов или сентиментальной мелодрамой. Но Алистер Грирсон – хороший профессионал, и в его исполнении эта картина превратилась в серьезную психологическую драму, где была представлена целая галерея человеческих характеров. И зритель мог присутствовать при удивительной метаморфозе – превращении вчерашних мальчишек в настоящих мужчин, для которых смерть в бою лучше, чем позорное бегство. В фильме нет громких слов и призывов, но есть другое – свою судьбу герои выбирают сами.

Ну и поскольку самые страшные бои австралийцы вели в конце войны на Тихом океане, когда угроза оккупации впрямую нависла над страной, не удивительно, что именно этому периоду посвящено еще несколько картин мастеров экрана. Хороший прием у зрителей встретила лента Майкла Паттинсона «Последняя пуля» (1995), военная драма, действие которой происходит также в 1945 году. Японцы, предчувствуя близящееся поражение в войне, провели отчаянную операцию, названную австралийцами «Банзай», атаковали остров Борнео. В результате такой лобовой самоубийственной акции в живых остались только двое японцев. Но убить и схватить их совсем непросто, так как один из них до войны был охотником и прекрасно умеет путать следы, скрываться, подстраивать преследователям ловушки, и даже из преследуемой жертвы превращаться в безжалостного охотника.

История противостояния одного необстрелянного австралийского новобранца и его опытного матерого противника

и становится сюжетом этого фильма с блистательно поставленными сценами боевых схваток. Но, что главное, и это постоянно подчеркивает режиссер, победа в этом поединке достанется не самому сильному и жестокому, а самому умному и человечному, пареньку, готовому умереть за свою страну. Удивительный психологизм, удачный подбор актеров и хорошо написанные диалоги стали залогом успеха картины.

Несколько особняком стоит картина австралийского режиссера Джонатана Теплицки «Возмездие» (2013), экранизация одноимённого автобиографического бестселлера Эрика Ломакса, поставленная в сотрудничестве с Великобританией. В основу была положена история жизни самого Эрика Ломакса, британского офицера, попавшего в плен к японцам в Сингапуре. Затем вместе с другими военнопленными он был отправлен на строительство Тайско-бирманской железной дороги. Именно там ему пришлось столкнуться с японским офицером-садистом, получающим особое удовольствие от пыток и страданий других. Герой прошел все ужасы военных лагерей, чудом выжил, и затем долгие годы уже живя мирной жизнью, не в силах забыть свои страдания, мечтал об одном – отомстить своему мучителю. Благодаря другу эта встреча состоится – на легендарном мосту через реку Квай (невольно напрашивается параллель со знаменитым фильмом Дэвида Лина). Но мести, мысль о которой так долго вынашивал Ломакс, не будет. Герой приходит к пониманию, что его противник и так потерпел страшное моральное поражение: ему не удалось ни сломить, ни уничтожить героя. Миром правит любовь, а она у героя есть.

Несмотря на то что у героя картины был реальный прототип, этот образ смотрелся как собирательный. В плену у японцев в годы войны оказались тысячи и тысячи англичан, американцев и австралийцев, которые в той или иной мере испытали эти муки и выстояли. Блистательный актерский состав: Колин

Ферт в роли Ломакса, Николь Кидман (его жена) и Хироюки Санада создали удивительно достоверные образы. Сам Ломакс немного не дожил до выхода картины в прокат, но его жена Пэтти присутствовала на премьерном показе ленты на кинофестивале в Торонто. И продолжительная овация, которую, стоя, устроили ей зрители по окончании просмотра, была не только данью уважения женщине, которая многие годы поддерживала Ломакса и помогала съемочной группе, создавшей картину, но, прежде всего, это была благодарность тем, кто сражался и победил в той далекой войне.

Глава 3
О том, чего мы боимся

За последние годы в Австралии был сделан целый ряд фильмов, единственной целью которых было напугать зрителей. Монстры, зомби, маньяки и прочая нечисть стали главными героями таких лент, как «Вссоединение» (2002) Н. Джонсона, «Врата ада» (2008) К. Долена, «Озеро манго» (2008) Д. Андерсона, «Служители» (2008) Дж. Хьютта, «Семейные демоны» (2009) У. Дамбровски, «Приманка» (2009) Д. Рида, «Проклятие Банши» (2009) Б. Анстея. Отдавая должное профессионализму режиссеров, стоит признать, что поставленные задачи были решены; зрители выходили из кинотеатра, нервно вздрагивая и со страхом озираясь по сторонам, но к искусству все это имело мало отношения. Исключением стала картина «Опасная природа» (2009) режиссера Джэми Блэнкса. Сюжет предельно прост: супружеская пара решает провести несколько свободных дней на лоне природы в заповеднике на берегу моря. Тишина, солнце, красота дикой первозданной природы, казалось бы, все располагает к тихому уединению… Но, к сожалению, герои бездумны и безответственны, беречь природу им и в голову не приходит. Безрассудство людей разрушает идиллию окружающего их мира. И сама природа начинает мстить неблагодарным. Но в отличие от многих лент, где показ ужасов был самоцелью, в картине Блэнкса страшные кадры несли в себе огромный смысл и содержали послание всем нам: беречь природу и красоту Земли.

Так же как и их заокеанские коллеги, кинематографисты Зеленого континента отдают щедрую дань приключенческому кино и комедиям, пожалуй, самым популярным и любимым публикой жанрам.

Хорошим вкусом и прекрасно выстроенным сюжетом отличались и еще несколько лент приключенческого жанра: «День расплаты» (2005) Т. Бойла, «Смотри в оба!» (2005) С. Уотт, «Дитя моды: убийство Кэролайн Блэн» (2009) Т. Тилса, комедийный боевик «Всадник» (2009) С. Кастриссиса.

Одним из самых талантливых режиссеров, кто любит и умеет профессионально снимать качественное приключенческое кино, бесспорно, является Джон Хиллкоут, что убедительно доказала его карьера, продолженная в последние годы в Америке. Такие картины, как «Дорога», «Самый пьяный округ в мире», «Смерть мужественной женщины», имели успех во всем мире. Но нельзя не вспомнить, что «приглашение в Голливуд» Хиллкоут получил

после триумфального шествия по экранам его австралийской ленты «Предложение» (2005). Этот фильм, сделанный по сценарию его друга знаменитого музыканта Ника Кейва (он также написал музыку к картине), хотя по всем формальным признакам и был отнесен к вестернам, но выходил далеко за рамки жанра. Сюжет обманчиво прост: конец 19 века, провинциальный австралийский городок, жители которого пребывают в постоянном страхе, их терроризирует бандит Артур Бэрнс, привыкший безнаказанно грабить, насиловать, убивать. Поймать преступника не просто, он хитер, постоянно меняет места обитания, и тогда шериф придумывает изощренную ловушку, он задерживает двух братьев бандита, предлагая среднему Чарльзу или самому убить Бэрнса, или стать свидетелем казни младшего брата. Гай Пирс, один из лучших австралийских актеров, блистательно передает драму героя, которому необходимо сделать этот страшный выбор между его родными по крови людьми. Тревожные, рвущиеся аккорды музыки Кейва только усиливают эмоциональное впечатление от финальной сцены, где герой принимает решение и вершит суд над старшим братом преступником.

Не меньший интерес вызвал у зрителей фильм «Взгляд изнутри» (2000) Эндрю Доменика (автора нашумевшего американского фильма «Ограбление казино», 2012). Эта лента, снятая по мотивам мемуаров убийцы Рида по кличке «Мясник», прославившегося серией кровавых убийств, не без иронии рассказывала о человеке, мечтавшем стать знаменитым любой ценой. Поставив перед собой цель стать «австралийским Аль Капоне», этот жестокий и циничный тип на протяжении нескольких лет совершал жуткие преступления до тех пор, пока не был пойман полицией и осужден. Этот фильм легко мог превратиться в традиционный фильм ужасов, если бы не мастерство его авторов. Режиссер Эндрю Доменик и исполнитель главной роли Эрик Бана выбрали совершенно другой путь. Им удалось буквально «сорвать маску» со своего героя, показать, что не было никакой трагедии детства в его жизни, которая якобы заставила Рида стать преступником, не было ни череды унижений, ни несправедливости со стороны общества. Было другое – озлобленный, бесталанный мужчина со склонностью к садизму, с ущербной психикой и бешеным тщеславием. Красавец Эрик Бана, которого зрители привыкли видеть в ролях благородных положительных героев, не прибегая к ухищрениям гримеров, создал на экране такой отталкивающий образ патологического убийцы, что после просмотра вряд ли хоть у кого-то могла возникнуть жалость к этому подонку. Так, мемуары

Рида, которые и писались им в надежде покрасоваться перед публикой и вызвать сочувствие, обернулись против него же. Доменик и Бана, используя реальные факты из жизни Рида, интерпретировали их в совершенно другом ключе, и в результате на экраны вышла жесткая и талантливая картина, рассказывающая правду о «Мяснике». Огромный резонанс в стране вызвал и фильм «Любимые» (2009), который многие сочли одним из лучших (заметим, и одним из самых страшных и жестоких) фильмов, вышедших за последнее десятилетие.

Жанр этой картины – замысловата коктейль, состоящий из таких ингредиентов, как триллер, ужастик, слэшер, драма и комедия. Шон Бирн, который был не только режиссером, но и сценаристом ленты, признался, что на него колоссальное впечатление произвела история серийного убийцы – каннибала Джеффри Даммера, который с крайней жестокостью убил 17 человек. Отсюда и слоган картины – «Необязательно умереть, чтобы попасть в ад».

Начало фильма почти благостное: на выпускной вечер в качестве своего кавалера милая и симпатичная девочка Лола приглашает кумира одноклассниц Брента, парня с непростой судьбой, испытывающего чувство вины из-за смерти отца, погибшего в автокатастрофе. Зритель, привыкший к страдающим неврозами героям, за красивой внешностью которых скрывается изощренный маньяк, даже не может догадаться, что все обстоит совсем наоборот, не рефлексирующий Брент, а хорошенькая, простоватая с невинным личиком Лола, одетая в розовое атласное платьице, и ее отец превратятся в чудовищ и садистов, которые на протяжении почти всего экранного времени будут изощренно пытать и мучить незадачливого кавалера, посмевшего отказать девушке. «Если Лола чего-то хочет, она это получает» – это второй слоган фильма.

В финале с помощью полицейского Бренту удается бежать. На машине он сбивает Лолу, желающую мстить. Таков вроде бы незамысловатый и почти привычный сюжет для традиционного фильма ужасов. Но так ли все просто?

По мнению большинства зрителей, фильм уверенно может входить в десятку самых страшных. Сюжетно эффект ужаса возникает благодаря популярной линии в мировом кино – безумие и ужас рядом с нами, не из космоса, не из-за океана, опасность таится совсем рядом, маньяком может оказаться ваш сосед, одноклассник, сослуживец. Сюжетов, в которых главенствует параноидальный мотив, не счесть. Они были популярны в 1970-е гг., о чем уже написано выше, а сейчас возвращаются и снова укрепляют свои позиции в кино Австралии.

Увлечение психологией дало Шону Бирну возможность управлять зрительским вниманием, и он делает это тонко, с немалой долей черного юмора. Чего стоит, к примеру, интерьер комнаты Лолы с розовыми обоями, обилием игрушек, замысловатых рамочек с фотографиями. На кровати плюшевый медвежонок, рядом альбом, разрисованный сердечками. Чем не идеальная картинка с рекламного проспекта о жизни подростка, этакой повзрослевшей Барби?! А ведь эти кадры предваряют сцены в подвале, где папенька и дочка истязают связанного и беспомощного героя. И таких сцен немало, где режиссер откровенно издевается над стереотипами и штампами «красивой жизни» и внешне столь привлекательными образами маленьких «принцесс». Картина, сюжет которой, на первый взгляд, банален и прост, заставляет зрителей задуматься об очень многих серьезных, а порой и страшных вещах.

Зрительский интерес вполне заслуженно вызвала и лента режиссера Джулии Ли «Спящая красавица» (2014), где критике вновь подвергаются многие стереотипы общества. Красота во все века ценилась чрезвычайно высоко, и главная героиня ленты Люси действительно удивительно хороша собой (эту роль исполнила Эмили Браунинг). У девушки странная работа. Приняв снотворное, она часами спит, и любой, кто заплатит деньги, оставшись с ней наедине, может делать с ней все, что хочет (кроме физического контакта). И вот, видя перед собой спящую красавицу, мужчины беседуют с ней, выплескивают свои комплексы и неудовлетворенность, исповедуются в своих грехах. Но невольно возникает вопрос: кто перед нами – действительно спящая красавица, которой в сказке, помимо внешней привлекательности, были даны такие качества, как доброта, отзывчивость, или просто яркая оболочка, фасад, за которым ничесго не скрывается. Потеря личности, индивидуальности, самого себя – это ли не одна из самых серьезных проблем общества, которое стремится унифицировать всех и вся? Именно это стало главной темой картины, и тревога, которая пронизывает весь ее строй, мало кого могла оставить равнодушным.

Здесь можно вспомнить еще один фильм – «Добро пожаловать в Вуп-Вуп» (1997) Стефана Эллиота, жесткую сатиру на современное бездуховное общество, фильм, в котором смешное соседствует со страшным. Автор определил жанр картины, как комедия, но надо признать, это очень черная-пречерная комедия, и зачастую сцены, показанные в ленте, вызывают скорее отвращение, нежели улыбку. Расчет Эллиотта вполне оправдался, фильм заставляет думать и размышлять о судьбах общества, а именно этого и добивался режиссер.

Герой ленты Тедди живет в Нью-Йорке и зарабатывает на жизнь продажей контрабандных попугаев. Попав в неприятности в связи со своим незаконным бизнесом и опасаясь расплаты со стороны сообщников, он уезжает в Австралию, где находит себе попутчицу в виде милой деревенской простушки. Но идиллия быстро заканчивается, и после удара дубиной по голове, который ему наносят, Тедди приходит в себя в свинарнике небольшого городишка со смешным названием Вуп-Вуп. Но вскоре герою становится не до смеха: жизнь в городке течет по своим жестоким законам: всем правит местный «король», любое нарушение карается смертью, никто и никогда не может уехать или убежать. Грязь, пьянство, совокупления всех и со всеми, убийства давно стали чем-то обыденным и привычным.

Жестокая карикатура на сообщество, где потребности не выходят дальше примитивной физиологии, дала возможность режиссеру в выбранной им умышленно гротескной форме показать зрителям до какой крайности могут дойти те, кто, довольствуясь пищей и удовлетворением полового инстинкта, постепенно теряют человеческий облик. Тедди чудом удается бежать из Вуп-Вупа, но самое страшное, что тех, кто остался в городке, которого нет на карте, вполне устраивает жизнь, не предполагающая ни размышлений, ни сомнений, ни стремления к лучшему. И хотя лента порой вызывает отторжение показом шокирующих и откровенно натуралистических сцен, она доказывает, что и ленты, сделанные в жанре «трэш», заслуживают самого серьезного внимания.

Есть и еще ряд проблем, волнующих общество, так, и в XXI веке проблема отношения общества к нетрадиционной сексуальной ориентации не обошла стороной и австралийское кино. Сначала была удивительно талантливая и шокирующая картина режиссера Стефана Эллиота «Приключения Присциллы – королевы пустыни» (1994), наделавшая немало шума, но заставившая зрителей всерьез задуматься об отсутствии толерантности в обществе. Затем после некоторого перерыва появились еще несколько лент, в центре которых была эта тема. Так, фильм «Приключения Присциллы – королевы пустыни», бесспорно, стал серьезной попыткой борьбы за права гомосексуалистов. Его существенным отличием стало желание автора показать гомосексуалистов нормальными людьми, с человеческими желаниями, страстями и страхами. То же самое можно сказать и о ленте «Мы все вместе», где герой фильма в исполнении Рассела Кроу отстаивает свое право быть членом общества, а не изгоем. Пожалуй, самым серьезным фильмом на эту тему, сделанным в последние годы, стала лента «Карлотта»

(2014) режиссера Саманты Лэнг. Известные в мире травести-шоу Tender Trap и Les Girls объединяет одна культовая личность – Ричард Лоуренс Байрон, известный как Карлотта. Он был не первым, кто изменил пол, но именно его история привлекла внимание общества. Будучи танцовщицей кабаре, Ричард стал знаменитостью, активно участвующей в ТВ-шоу и вплоть до сегодняшнего дня открывающей подробности интимной жизни публике.

Фильм «Карлотта» – автобиографичная лента о становлении одного из самых влиятельных участников травести-шоу. Ричард рос в строгой семье, и его пристрастие к женской одежде и косметике вызывало у родных ужас. Он бежит из дома в Сидней, где после долгих мытарств к нему приходит мировая слава. И здесь интересен контраст эпизодов: радость от музыки и танцев, которые герой испытывает на сцене и враждебные взгляды и непонимание общества в жизни.

Сегодня тема транссексуальности по-прежнему непроста. И до тех пор, пока общество не будет толерантно и не поймет, что транссексуальность не есть распущенность и извращение, ничего не изменится. Авторы фильма отнюдь не призывают и не агитируют «за» или «против». Они просто показывают зрителю, что не все люди одинаковы, но все в равной степени члены общества и достойны уважения. Сейчас Карлотта активно дает интервью, пишет мемуары и подчеркивает, что она рада вниманию публики прежде всего к ее творчеству, а не к ее личной жизни.

Глава 4
О том, над чем мы смеемся и размышляем

Семейным проблемам в австралийском кино посвящено немало работ. Одними из самых запоминающихся стали картины двух женщин режиссеров: Рейчел Уорд («Красивая Кейт», 2009) и Симоны Норт («В ее облике»). Главный герой первой картины – писатель Нэд Кэнделл по просьбе своей сестры Салли приезжает в глухую деревню, где в их старом доме, полупарализованный, умирает его отец, нуждающийся в постоянном уходе. И несколько дней Нед и сопровождающая его любовница вынуждены жить в доме, связанном для героя с самыми мрачными воспоминаниями, которые он годами пытался забыть: кровосмесительная связь с сестрой-близняшкой – красавицей Кейт, самоубийство брата, жестокость отца.

Трагичная история сосредоточена вокруг героя, ему предстоит сделать немало новых страшных открытий. Так, выясняется, что его брат также оказался жертвой инцеста со стороны сестры, не вынес угрызений совести, он убил Кейт и потом покончил с собой. Да и сам герой чувствует себя лишь наполовину живым, оболочкой, в которой давно умерла душа. И режиссер мастерски создает контраст между удивительной красотой природы и ужаса, царящегов душе Неда. В картине практически отсутствуют диалоги. Взаимоотношения переданы прежде всего с помощью соединения необыкновенной красоты кадров, залитых солнцем пейзажей и противоестественной тягой друг к другу подростка к провоцирующей его сестре.

Лента Симоны Норт «В ее облике» – это детективный триллер про пропавшую юную девушку, ставшую жертвой соседки-маньячки. Для Симоны Норт лента стала режиссерским дебютом. Картина начинается со сцены танца юной Рейчел, затем следует эпизод, где девушка вместе со своим парнем наслаждается любовью, и все это сопровождается закадровым голосом героини, которая почти равнодушно сообщает зрителю, что она мертва и знала о том, что с ней это случится и когда.

Фильм разделен на три новеллы, каждая из которых – часть одной трагичной истории. Первая про Майкла и Элизабет – родителей убитой Рейчел, вторая про Кэролайн Рид – соседку и убийцу, и третья – про ее жертву, 15-летнюю девушку. В четверг Рейчел не появляется на трамвайной остановке, где ее отец должен был ее встретить после занятий. Родители начинают поиски, обращаясь к соседям, в полицию, к частному детективу,

расклеивают объявления, но все бесполезно. По ходу поисков родителей девушки ждет немало «открытий». Уверенные, что все знают о своей дочери, теперь они понимают, что она скрывала от них немало тайн. Режиссер очень тонко показывает состояние родных Рейчел – от надежды, что девочка скоро найдется, к отчаянию, когда станет понятно, что ее уже нет в живых. Героиня второй новеллы – их 25-летняя соседка Кэролайн Рид, страдающая серьезными нарушениями психики, которые, однако, признаны не опасными для окружающих. Недовольная своим телом, своим лицом, всей своей жизнью, Кэролайн подвержена неконтролируемой ярости и агрессии. В один из таких моментов Кэролайн дома раздевается до трусов, сжимает с остервенением складки жира на животе, бьет себя по полным бедрам, вырывает волосы. Симона Норт снимает эту сцену таким образом, чтобы все движения Кэролайн в жуткой пародии повторяли элементы танца Рейчел, когда больная и толстая девушка копирует пластику балерин. У нее это получается жалко и уродливо. Именно эта сцена становится ключом к дальнейшему действию. Выбрав в качестве примера для подражания Рейчел, ненормальная верит, что убив изящную и красивую юную балерину, она сможет заполучить и ее облик.

Рейчел имеет все, о чем только может мечтать пятнадцатилетняя девушка, и для полного счастья ей не хватает лишь красивых туфелек, которые она заметила в витрине магазина. И именно это стало первым звеном в трагической истории: обещанный легкий заработок – участие в социологическом опросе в доме Кэролайн, и петля на шее. Фильм сконструирован очень интересно. Австралийское кино прекрасно владеет поэтикой, которая, однако, рождается не из набора «случайностей». Едва уловимые закономерности образуют собой еще одну исключительно специфическую особенность – фатализм, пронизывающий множество австралийских фильмов.

Как и во многих австралийских картинах, огромную роль в ленте играет природа, и душевное состояние героев передается прежде всего через атмосферу пейзажей Австралии.

Хорошим вкусом и прекрасно выстроенным сюжетом отличалось и несколько лент приключенческого жанра: «День расплаты» (2005) Т. Бойла, «Смотри в оба!» (2005,) С. Уотт, «Дитя моды: убийство Кэролайн Блэн» (2009 Т. Тилса), комедийный боевик «Всадник» (2009) С. Кастриссиса. В жанре комедии сегодня работает немало интересных кинематографистов. Так, вновь порадовал зрителей своей новой работой «Богиня» (2012) Марк Лампрелл. История, которую он рассказал с экрана, на первый взгляд, более чем проста и банальна. Так, как живет

героиня ленты, мать двух близнецов, живут миллионы семей во всем мире, когда жены и дети практически не видят главу семьи. Муж и отец появляется в доме крайне редко. О нет, Джеймс не бросил жену и детей, но у него в жизни гораздо более важная цель: активист Гринписа, он просто не имеет права отвлекаться на подобные мелочи, как супруга и малыши: он занят спасением мира. Установленная им вебкамера, по мнению героя, вполне может его заменить. Но вот незадача: случайно спетая женой героя песня при включенной камере сразу же попадает в Интернет и молниеносно делает тихую домохозяйку знаменитой. И теперь уже ей тесны стены их дома. Слава, гонорары, соблазны большого города влекут Элспет. И как это часто бывает, за внешне забавными бытовыми неурядицами на пути героев к взаимопониманию вдруг возникают серьезные размышления. Автор заставляет зрителей задуматься о жизненных приоритетах, об уважении интересов своих близких, наконец, о любви, которую надо беречь.

Действительно, именно в «легкомысленном» жанре комедии очень часто режиссеры тонко и ненавязчиво говорят о серьезных вещах. Так, очень любопытной картиной, сделанной в жанре комедии, оказалась лента Софи Лоу «Мужчина входит в бар» (2013). Это была почти анекдотичная история о двух молодых людях, познакомившихся в баре за выпивкой и в результате решивших продолжить знакомство в постели. А проснувшись утром, незадачливые любовники столкнулись с «серьезными» проблемами: во-первых, выяснить, кто из них привлекательнее, а во-вторых, кто и кому должен заплатить, так как оба занимаются сексом за деньги. Так и не придя к консенсусу, парни возвращаются в отель. Фильм получил приз на Tropfest в Австралии «за неожиданный взгляд на актуальную тему».

XXI век оказался достаточно щедр и на фильмы для детей, и опять, в основном, это копродукции: «Питер Пэн» (2003) П.Дж. Хогана с США и Великобританией, «Семейка из Баррен-Баррена»(2009) Д. Неттхейма, «Тайна Мунакра» (2008) Г. Шупо. Наибольший интерес вызвал фильм «Цена красоты», трагическая история пятнадцатилетнего подростка Дэни, влюбленного в свою двадцатилетнюю соседку Сьюзи. Девушке скучно, и забавы ради она предлагает своему малолетнему кавалеру провести расследование странных событий, происходящих в этом захолустном городишке. Но то, что для красотки было лишь веселым времяпровождением, для Дэни оказывается кошмаром, унесшим жизни трех человек. Неустойчивая психика подростка, одиночество мальчишки, предоставленного самому себе, приводят к страшному финалу. И вновь тема равнодушия

взрослых, общества индивидуалистов, озабоченных лишь своими делами, тема, к которой австралийцы всегда тяготели, выступает на первый план.

Но не все так мрачно. Гораздо более оптимистично смотрит на мир режиссер К. Стендере, автор фильма «Рыжий пес» (2011), экранизации одноименного романа Луи де Верньера. В основу книги, а затем и фильма была положена реальная история жизни пса, в одиночку путешествующего по Австралии, появляясь то в одном городке, то в другом. Авторы выбрали интересный прием, рассказ ведется как бы от имени самого пса, который, куда бы он ни забрел, привносит в жизнь окружающих людей радость, заставляя их обнаруживать в себе самые добрые качества. Вот и жители маленького городка, куда судьба привела четвероногого героя, хмурые, неразговорчивые и мрачные люди вдруг замечают, как хорошо, когда вам утром просто так улыбнется сосед или знакомый, встретившись на улице, искренне поинтересуется, как у вас дела и даже предложит помощь. Рассчитанная для семейного просмотра, эта лента, лишенная дидактичности и назидательности, невольно заставляет людей быть добрее и великодушнее друг к другу. Внешне вроде бы незамысловатая история о смешном рыжем псе взывает к серьезным размышлениям о том, какими должны быть люди, и не обкрадываем ли мы сами себя, когда равнодушно проходим мимо тех, кто нуждается в нашей помощи, хмуро смотрим вокруг, не замечая ни красоты голубого неба, ни сияния солнца. Так что и палитра детского, а вернее, кино для всех, в Австралии более чем многоцветна. Ведь дети тоже люди, только маленькие, и то, что кинематографисты не только не уходят от сложных тем в кино для подростков и юношества, не может не радовать. Да и есть ли отдельно детское и взрослое кино? Австралийские режиссеры отвечают на этот вопрос отрицательно. Даже краткий анализ состояния современного кино этой страны доказывает, что темы и проблемы, поднятые авторами в лучших австралийских лентах, в равной степени ориентированы на самую широкую аудиторию. Не теряя своей индивидуальности, австралийское кино, несмотря на все возникающие трудности, не только постоянно доказывает свою жизнеспособность, но уверенно отстаивает свое право быть в лидерах мирового кино, обращаясь к самым острым проблемам современного общества и делая это талантливо и со вкусом.

Глава 5
О том, что везде есть свои герои

Сегодня у этой страны есть два национальных героя, прославившихся в кино, которыми она очень гордится: и это, конечно же, уже упомянутые выше «оскароносцы» Рассел Кроу и Питер Джексон. Впрочем, оба работают в Америке.

То, как сложилась судьба Кроу в Америке похоже на сказку. Коммерческий успех фильма «Быстрая и мертвый» (1995), хорошо продуманная рекламная кампания картины, – все это сделало Кроу объектом внимания режиссеров и продюсеров. Но вскоре Кроу доказал, что своей актерской славе он обязан не только ярко выраженной мужественности, а способен на большее, чем из фильма в фильм играть образ брутального героя, настоящего «мачо». Высшая награда Американской академии «Оскар» за фильм Ридли Скотта «Гладиатор» (2000) была заслуженной.

Однако гораздо более сложной для актера оказалась следующая работа в кино – в фильме режиссера Рона Говарда «Игры разума» (2001), где Кроу предстояло сыграть роль великого ученого Нэша, удостоенного Нобелевской премии, и одновременно человека, всю жизнь страдающего шизофренией и сумевшего если не победить, то по крайней мере достойно сосуществовать «со своими демонами», которые постоянно напоминали о себе. Кроу этой ролью окончательно доказал, что его актерский диапазон поистине огромен. Роли актера в следующих фильмах лишь подтвердили это мнение: «Хозяин морей: на краю земли» (2007), «Совокупность лжи» (2008), «Большая игра» (2009), «Робин Гуд», «Три дня на побег» (2010), «Железный кулак», «Отверженные», «Город порока» (2012), «Человек из стали» (2013), «Любовь сквозь время», «Ной» (2014), «Отцы и дочери» (2015). Практически каждая роль была сыграна им настолько интересно и нетривиально, что заслуживает подробного анализа. Но самое главное, за эти годы Кроу накопил огромный опыт, позволивший ему стать и режиссером совместного фильма.

Поэтому крупным успехом своего кино новозеландцы считают дебютный фильм Рассела Кроу, выступившего на сей раз в качестве режиссера – «Искатель воды» (2014). Впрочем, за эту честь им придется побороться с австралийцами, ибо родившись в Веллингтоне, Кроу с четырех лет жил в Австралии, где к нему и пришла актерская слава. «Искатель воды», успевший получить награду как лучший фильм года от Австралийской киноакадемии,

все-таки по всем параметрам принадлежит к австралийскому кино: начиная от участия страны в копродукции с США и Турцией и кончая темой – битвой при Галлиполи во время Первой мировой войны, стоившей жизни огромному количеству солдат австрало-новозеландского армейского корпуса. Эта картина представляет собой историческую драму. Главный герой – мужчина (в этой роли сам Кроу), потерявший все: троих сыновей, не вернувшихся с войны, а затем – не вынесшую горя жену, не находя себе места, он отправляется на места боевых действий, чтобы исполнить последнюю волю любимой – отыскать и вернуть останки сыновей на родину. Фильм о событиях Первой мировой войны для Кроу – не столько еще одно напоминание о трагедии Галлиполи, это прежде всго переосмысление истории. Толчок к этому – встречи и беседы героя с бывшим командиром турецких солдат, во время которых собеседники начинают по-другому смотреть на многие вещи. Постепенно герой избавляется от чувства вины, прежде ему искренне верилось, что вырастив из сыновей патриотов и настоящих мужчин, он сам обрек их на гибель. Именно вчерашний враг помогает отцу найти и одного из сыновей, оказавшегося живым. И наконец, на чужой земле он обретает новую любовь в лице хозяйки отеля. Продолжая тему знаменитого фильма Уэйра «Галлиполи» 1981 года, где рассказывалась история молодых людей, отдавших свою жизнь на поле боя, Кроу показывает, что и период после войны наполнен страданиями и трагедиями для выживших и их родных. Да, фильм сделан по голливудским рецептам, и его жанр вполне можно определить как «мелодрама со счастливым концом», и многие критики и зрители восприняли его именно так, и довольно прохладно, тем более, что для американцев и европейцев Галлиполи – просто небольшой и далеко не самый важный эпизод далекой войны. Но для австралийцев и новозеландцев эта лента – прежде всего признание и героизма, и трагедии нации.

Любопытно, что как и многие кинематографисты, Кроу отдает щедрую дань теме близости человека и природы, которая носит порой даже какую-то мистическую окраску, так герой интуитивно чувствует воду, находящуюся глубоко под землей, безошибочно находит место гибели сыновей. Можно только согласиться с киноведом А. Москалюк, когда она пишет об этой ленте: «Снова встречается мотив принадлежности каждой жизни судьбе, вера в знаки и символы, которая формирует саму австралийскую национальную основу. По сути, название фильма «Искатель воды» передает идеи сопротивления таинственным силам, поиска жизни, постоянной борьбы за нее, которые

присущи многим произведениям искусства континента»[84].

Не так «громко» прошел процесс «ассимиляции» в Америке другого новозеландца Джеффа Мэрфи, одного из тех, кто принес славу новозеландскому кино. Автор таких значительных лент, как «Возмездие» и «Тихая земля», приехав в Америку, быстро доказал, что в умении делать динамичные приключенческие фильмы он ни в чем не уступает американским режиссерам. За годы своего пребывания в Новом Свете он снял огромное количество картин, и такие его фильмы, как «Молодые стрелки» (1990), «Свободный агент (1992), «Беглец» (1994), «В осаде» (1995), «В упор» (1996), «Не оглядывайся» (1997), «Гонки против времени» (2000) отличались хорошо сколоченными сценариями, уверенной игрой актеров, профессионализмом режиссера. Однако, став вполне преуспевающим постановщиком развлекательных приключенческих картин, типа «В осаде», где бравый Нико в исполнении Стивена Сигала в очередной раз крушил многочисленных врагов, Джефф Мэрфи не смог подняться до уровня своих новозеландских картин, которые и по сей день смотрятся с интересом. Лента «Напуганный» (2004), снятая режиссером на родине, к сожалению, также уступала его ранним картинам.

И потому небезосновательными казались опасения тех, кто высказывал мнение, что с отъездом ведущих кинематографистов в США, новозеландская кинематография обречена на гибель.

Глава 6
О том, как важно уметь делать спецэффекты

Однако опасения не оправдались, и в новый век кинематография Новой Зеландии вошла триумфатором. И пусть, этому она была обязана практически одному человеку, но, как известно, «и один в поле воин». Новозеландцы предпочли «забыть», что права на фильмы Питера Джексона давно принадлежат не только Новой Зеландии, но прежде всего США, зато хорошо помнили, что съемки и «Властелина колец», и «Хоббита» проходили на родине режиссера, а многие актеры и технический персонал были его соотечественниками. Что ж, новозеландцы в данном случае имеют на это полное право. Да и Питера Джексона нельзя упрекнуть в «измене» родине, который дебютировал в США лентой «Страшилы» (1996) – очередной версией истории об экстрасенсе, обладавшем способностью видеть души умерших. Фильм не имел кассового успеха, и это легко объяснимо, если учесть, что в этой работе Питер Джексон попытался «совместить несовместимое». С одной стороны, в ленте были его фирменные жутковатые аттракционы, с другой – «ничего лишнего» – желание угодить консервативной части американского общества.

Ему это удалось, хотя первоначально американские продюсеры согласились на предложение Джексона перенести на экран знаменитую трилогию Толкиена «Властелин колец» лишь потому, что новозеландец предложил сделать три серии всего за 150 миллионов долларов. Правда, в процессе съемок бюджет увеличился вдвое, но уже вскоре после выхода первой картины «Властелин колец. Братство кольца» (2001), затраты на все три ленты были окуплены с лихвой.

Жанр «фэнтези», который последнее время является едва ли не самым любимым во всем мире, здесь был представлен во всей красе. Пейзажи в фильме удивительно прекрасны и необычны (съемки, напомним, проводились в Новой Зеландии), спецэффекты (битва с орками, сцена с огненным драконом и др.) по-настоящему масштабны, а проза Толкиена перенесена на экран достаточно деликатно. Четыре полученных «Оскара» и еще девять номинаций на премию, приз Британской киноакадемии – далеко не полный перечень наград, которыми был удостоен и фильм, и его создатель.

Конечно, большую часть успеха можно отнести за счет

популярности произведений Толкиена во всем мире, воскресившего у человечества многовековую мечту о реальности существования других миров, населенных притягательными и загадочными существами: гномами, хоббитами, эльфами и др. Почитателями книг Толкиена или Джоан Роулинг, так же как экранизаций их произведений «Властелин колец» и «Гарри Поттер», являются не только подростки, но и люди, давно уже вышедшие из детского возраста. Стремительный ритм современности, постоянные стрессы и заботы, обыденность существования, все это на несколько часов уходит прочь, давая зрителю возможность окунуться в совершенно другой мир, мир сказки, где после длительной и трудной борьбы добро обязательно победит зло, а попранная справедливость будет восстановлена.

Но проблема узости национального рынка, отсутствия достойного финансирования экранного искусства, по-прежнему довлеют над кинематографистами Новой Зеландии. Единственная возможность для них увидеть свои работы в международном прокате – копродукция с другими странами, что автоматически дает необходимые для производства картин деньги и одновременно обеспечивает показ фильма далеко за пределами Зеленого континента. Однако вполне успешное и постоянное сотрудничество едва ли не со всеми мировыми кинематографиями, начиная с американской, английской, французской, немецкой, кончая голландской, индийской, канадской и другими, привели к тому, что даже специалисту сегодня крайне сложно ориентироваться в этом огромном потоке выпускаемых ежегодно лент, где Новая Зеландия обязательно присутствует в числе стран, участвующих в производстве. Но чаще всего ее роль ограничивается созданием спецэффектов и обеспечением съемочного процесса техническим персоналом. (Кстати, лучшая студия спецэффектов в мире расположена недалеко от Веллингтона, столицы Новой Зеландии.) И именно участие этой страны в копродукциях, пожалуй, является главной чертой, характеризующей развитие кинематографии Новой Зеландии в XXI веке.

Переманив едва ли не всех ярких и неординарных кинематографистов Новой Зеландии в Голливуд, американцы сами активно продолжают наступление на кинорынки этих стран. И дело здесь не только в засильи фильмов из Соединенных Штатов на экранах этой страны, хотя не стоит сбрасывать со счетов и это обстоятельство. За последние годы присутствие иностранного капитала и в кинопроизводстве, и в прокате не только не уменьшилось, но, наоборот, постоянно возрастает.

Необычайно яркая природа Новой Зеландии по-прежнему привлекает кинематографистов со всего света необычайной красотой пейзажей. Да и услуги технического персонала здесь стоят неизмеримо дешевле, чем в Америке. И именно эти факторы обуславливают зачастую и приглашение этих стран к сотрудничеству. Режиссер фильмов «Властелин колец» и «Хоббит» (едва ли не самый знаменитый новозеландский, а теперь и американский кинематографист) Питер Джексон не так уж был далек от истины, когда на одной из своих пресс-конференций заявил, что если бы эти картины снимались в Европе или Америке, а не в Новой Зеландии, их производство обошлось бы как минимум в три раза дороже. Не случайно и сам Питер Джексон облюбовал Новую Зеландию, превратив ее в место действия сначала «Властелина колец», а затем и «Хоббита», последняя серия которого вышла в прокат в конце 2014 года.

Довольно выгодно делать в Новой Зеландии и «пред-и пост – продакшн» (к чему нередко прибегают американские мейджоры). Яркий пример тому тот же «Хоббит» П. Джексона, экранизация повести-сказки профессора Джона Толкиена «Хоббит, или Туда и обратно».

В этом фильме были применены самые новые достижения в области кинотехники: съемки камерами RED Epic с разрешением высокой четкости, с частотой 48 кадров в секунду, о чем не замедлили уведомить зрителей все СМИ. Первый трейлер картины появился уже в начале съемочного периода, затем последовал второй, и наконец вышел третий трейлер, причем задолго до премьеры. Об этой рекламной кампании фильма стоит особо упомянуть, ибо только деньги американских продюсеров позволили новозеландскому режиссеру создать столь затратный проект, провести блестящую PR-кампанию, а главное, получить баснословную прибыль.

Вот наиболее интересные факты «раскрутки» ленты. Chrome в Интернете предпринял необычный эксперимент – был создан этакий виртуальный путеводитель по Средиземью. Через довольно простую интерактивную карту посетитель попадал в различные части Средиземья – Эребор, Дол Гулдур, Ривендел и прочие регионы, где можно было пройти по этим местам и все узнать о хоббитах и прочих жителях волшебной страны через текст, анимацию и аудио-гид. В конце каждого путешествия в фантастический мир Толкиена предлагалось сыграть в простую мини-игру по мотивам только что увиденного. Кстати, экспериментальный путеводитель работал так же хорошо на телефоне или планшете, как и на экране большого компьютера. Новозеландская авиакомпания Air New Zealand украсила борт

своего самолета Boeing 777–300, совершающего рейсы в Лос-Анджелес огромным изображением дракона из трилогии «Хоббита». Первый полет самолета состоялся как раз накануне мировой премьеры ленты в Голливуде. И это изображение сохранилось на самолете и после премьеры третьего фильма трилогии. Еще раньше, в преддверии выхода первой части фильма, та же авиакомпания выпустила рекламные промо-ролики, в которых стюарды в образах Гендальфа и Галадриэль проводили инструктаж для пассажиров – орков, гномов и хоббитов.

Но хотя прокатные права на картины «Властелин колец» и «Хоббит» по формальным признакам принадлежат США, вряд ли кто-либо станет удивляться, что этот кинопроект стал предметом национальной гордости родины Джексона. Новая Зеландия, где он снимал две свои знаменитые трилогии, активно пользуется званием центра экранизаций Толкиена. К выходу ленты «Хоббит: Нежданное путешествие» в стране выпустили марки и монеты с изображением героев, а Веллингтон на три недели официально переименовали в «Середину Средиземья».

И это не говоря уже о том, что фильм стал отличным рекламным проспектом для туристов, жаждущих приехать в страну, где обитают хоббиты и гномы. Учитывая удаленность Новой Зеландии от Европы и Америки, становится понятно, какую роль этот успешный во всех отношениях фильм сыграл для популяризации страны и притока туристов. Покинув родину, Питер Джексон заставил весь мир говорить о ней. И потому неудивительно, что новозеландцы считают сериал «Хоббит» своим самым успешным кинопроектом XXI века.

В сущности, ничем новым, по сравнению с картиной «Властелин колец», о которой уже неоднократно писалось, зрителей Джексон не поразил. Но масштаб постановки, новые технологии и главное – любимые миллионами герои Толкиена, бесстрашно сражающиеся то с огромным Драконом, то с полчищами орков, покорили сердца людей, пришедших в кинотеатры. Расстроенный кислыми рецензиями критиков и равнодушием зрителей, с которыми был встречен его предыдущий фильм «Милые кости» (2009), Джексон закономерно разыграл беспроигрышную карту, вновь обратившись к прозе Толкиена. И он не прогадал. Результатом проката и такой широкомасштабной рекламной кампании фильма стали фантастические кассовые сборы. Затратив на производство «Хоббита» более 600 миллионов долларов, Джексон получил более двух миллиардов долларов чистой прибыли. Так что можно с уверенностью сказать, что огромные денежные вложения в

создание этого фильма окупились с лихвой.

Глава 7
О том, что не перевелись таланты

Сегодня Новой Зеландии есть чем похвастаться. Другие крупнейшие новозеландские режиссеры, в свое время уехавшие работать в Новый Свет, теперь также частенько приезжают поработать домой. Тот же Роджер Дональдсен, автор «Спящих собак», по настоящему крупного первого успеха новозеландского кино в мире, хотя уже много лет вполне успешно работает в Голливуде и является автором таких лент, как «Голодный кролик атакует», «Ограбление на Бейкер-стрит», «Человек ноября», все-таки «не забыл» родину. В 2005 году вышла на экран его биографическая лента «Самый быстрый «Индиан» – совместное производство Новой Зеландии и США, где режиссер рассказал о судьбе легендарного новозеландца – мотогонщика Берта Монро, авторе многих рекордов скорости на мотоцикле. Приглашенный на эту роль знаменитый актер Энтони Хопкинс создал на экране яркий и запоминающийся характер человека, который ради своей мечты преодолевает все трудности, начиная от финансовых и кончая проблемами со здоровьем. Но вера в свое предназначение помогает герою одержать победу не только в гонках, но и над самим собой.

Заслуживает упоминания и картина Винсента Уорда «Королева реки», еще одного новозеландца иммигранта, автора знаменитого фильма «Куда приводят мечты». Его историческая драма «Королева реки» (2005) также копродукция, в создании которой участвовали Новая Зеландия и Великобритания. Новая Зеландия, время действия XIX век. Молодая ирландка Сара живет на военной базе в Новой Зеландии. Ее возлюбленный-маориец умирает во время эпидемии гриппа, но у женщины растет их сын. Когда мальчику исполняется семь лет, дед из маори похищает его. Родственники героини, испугавшись, уплывают на лодке по реке – навсегда. Сара же остается, чтобы найти и вернуть своего сына. Ей предстоит пережить многое. Время страшное, и вооруженные стычки между англичанами и племенами маори происходят постоянно, а героиня волей-неволей все время вынуждена находиться между двух огней. Как справедливо отметил один из критиков, сюжет фильма – это история войны, но не с точки зрения политики или патриотизма, а со стороны женщины, чья жизнь от юных лет до обветренной зрелости прошла на неспокойной земле. Трагедия матери, потерявшей в годы войны своего ребенка (когда Сара находит сына, он за

прошедшие долгие годы успел забыть ее и считает своими родными племя маори), трогала зрителей до слез. Что ж, вызвать сильные эмоции Винсент Уорд умеет, и в этом ему в немалой степени помогла актриса Саманта Мортон, исполнительница роли Сары О'Брайн.

Учитывая мастерство персонала лучшей в мире студии спецэффектов, неудивительно, что фильмов с «чудесами» в регионе за последние годы было снято немало. Начиная со знаменитого «Кинг-Конга» (2005) П. Джексона, который с успехом прошел по экранам мира и собрал более полумиллиарда долларов в прокате, такие новозеландские ленты (кстати, почти все сделанны в сотрудничестве с другими странами), как «Идеальное создание» (2007) Г. Стэндринга, «Вампирша» (2007) С. Гутьерреса, «Татуировщик» (2008) П. Бюргера, «Паромщик» (2008) К. Грэхема, «Девушка-угорь» (2008) П. Кэмпиона, «Другой мир: восстание ликанов» (2009) П. Татопулоса, альманах, снятый 25 режиссерами «Азбука смерти» (2012) – яркие примеры использования последних достижений кинотехники в создании удивительных спецэффектов, поражающих воображение.

Из этой серии «ужастиков» серьезного внимания, пожалуй, заслуживают лента Криса Грэхема «Паромщик», в которой молодой режиссер продемонстрировал завидное умение пугать зрителей, и дебют в большом кино Питера Бюргера – фильм «Татуировщик». Сюжет первой картины обманчиво прост. Две молодые пары – американцы Крис и Тейт и их новозеландские приятели Кейт и Зейн решают на яхте отправиться на остров Фиджи, о котором в путеводителе сказано, что «это – рай на земле». Захватив с собой шампанское и пиво, беззаботные герои предвкушают предстоящий приятный отдых. Но на вторую ночь плавания путешественники натыкаются на налетевший на риф паром, а на нем находят изможденного человека. И, как легко догадаться, поскольку жанр картины – «ужасы», спасенный ими не человек вовсе, а дьявольская душа в человеческом обличье, и вселяясь в тела героев, по ходу фильма будет уничтожать героев одного за другим. Прямо скажем, тема не новая, и мировое кино не раз «выплескивало» на экран оживших мертвецов, зомби, дьявольские души и прочую нечисть. И единственно, в чем можно сравнивать эти ленты, то это профессиональное мастерство авторов, их умение создать напряжение. Крис Грэхем это умеет. В подобных картинах важно не «что» рассказывается в этих лентах, а то, «как» это делают авторы. Грэхему не откажешь в изобретательности и профессиональном мастерстве, в том, что касается умения создать атмосферу тревожного ожидания надвигающейся беды, нагнетания «саспенса». Ритм, музыка,

шумы, неожиданные ракурсы съемки – все подчинено единой цели: создать напряжение, вызвать у зрителя чувство необъяснимой тревоги, неуверенности, ожидания чего-то страшного, что непременно должно произойти. И когда, наконец, наступает разрядка, зритель уже настолько психологически подготовлен к этому, что даже элементы мистического, которые столь умело вплетает Грэхем в ткань картины, кажутся вполне органичными и естественными. Еще в прологе ленты, когда ничто вроде бы не предвещает трагического исхода, отдельные слова, намеки, сделанные случайно и как бы без повода, по наитию, порождают предчувствие чего-то грозного, неизбежного.

Самые простые ситуации, благодаря умению режиссера использовать художественные средства, наполняются подтекстом, и постепенно усиливается ощущение угрозы, становящейся совершенно явной.

Что касается второй ленты «Татуировщик» Криса Бюргера, то уступая своему коллеге по ремеслу Крису Грэхему в профессионализме и создании шоковых эффектов, Бюргер силен в другом. История татуировщика, страстно желающего постичь секреты мастерства украшения человеческой кожи узорами, искусством тату, распространенным на Самоа, позволила автору не только познакомить зрителей с бытом и нравами самоанцев, но и затронуть важную для новозеландцев тему – непонимания белыми чужой культуры, что порой приводит к страшным последствиям. Герой беспечен, он неосторожно пытается проникнуть в другой мир, мир аборигенов, с их мифологизированным сознанием, культами и обрядами, колдовством, чуждый, непонятный и угрожающий мир, который незамедлительно обрушивает кару на любопытного.

Впрочем, новозеландское кино отдает щедрую дань и другим жанрам и в первую очередь комедиям, как одному из самых популярных и любимых зрителями. Крис Грэхем, автор «Паромщика», сняв в том же году комедию «Свадьба Сионы», доказал, что отнюдь не спешит тратить свой талант только на создание мрачных апокалиптических лент. И как мрачна и безнадежна атмосфера «Паромщика», так радостна и оптимистична жизнь четырех друзей «Свадьбы Сионы». И выясняется, что именно в «легкомысленном» жанре комедии режиссер тонко и ненавязчиво говорит о серьезных вещах. Итак, живут на свете четверо друзей и несмотря на то, что скоро им стукнет тридцать лет, их образ жизни практически не изменился с тех пор, как им было по 16 лет. Вечеринки, розыгрыши, бесконечная смена подружек, чьи имена уже давно перепутались – так проходят их дни. И если бы не предстоящая свадьба

младшего брата одного из героев – Сионы, то, скорее всего, и дальше никому из парней не пришла бы в голову мысль, что пора задуматься о будущем, изменить образ жизни. Но Сиона ставит перед друзьями ультиматум: или они в течение месяца обзаведутся невестами, или рискуют не быть приглашенными на свадьбу. И если вначале герои принимают происходящее за шутку, то постепенно к ним приходит понимание, что время беззаботной юности прошло, пора взрослеть, нести ответственность за свои поступки.

К такого рода лентам принадлежит и комедия «Вся правда о мужчинах» (2009) П. Миддлдича. История супружеской измены, которая первоначально вызывает смех в зрительном зале, – уж слишком неумело врет герой своей половине, все время попадая в нелепые ситуации, постепенно сменяется другими эмоциями и заставляет задуматься над тем, что из-за легкомыслия любовь легко потерять, но как же трудно бывает восстановить доверие любимого человека.

Значительный интерес мировой критики вызвал новозеландский фильм режиссера Ван Даммена «Ромео и Джульетта» (2013), обращенный в первую очередь к молодым зрителям. Это очередная экранизация великой трагедии Шекспира, которую кинематографисты не устают практически раз в десятилетие пересказывать языком кино, стараясь «адаптитировать» пьесу великого драматурга. Только в 2013 году вышло два новых фильма с идентичным названием. Помимо новозеландского фильма, к истории Ромео и Джульетты обратился соотечественник Шекспира К. Карлай, который совместно с итальянцами и швейцарцами создал свой вариант. Не имея возможности анализировать английскую версию, надо признать, что новозеландец Ван Даммен пошел на определенный риск. Уже в трейлере к картине четко обозначена позиция авторов: «Шекспир для поколения Youtube». Правы и авторы аннотации к фильму, размещенной в Интернете, когда они написали следующее: «В каждом времени грустная история юных влюбленных находит свой отклик, воспринимается сообразно веяниям того или иного века. Фильм Ромео и Джульетта (2013) был создан для современного поколения молодых людей, для тех, кто пишет сообщения в Facebook или Twitter и «дружит» в «Одноклассниках», но, скорее всего, ни разу не брал в руки томик Шекспира. История, разворачивающаяся перед нами, обыгрывает вкусы современной молодежи, привыкшей смешивать гламур с грязью, трагическое с комическим, красивое с необычным и продажное с благородным и возвышенным». В 1996 году австралиец Бэз Лурманн пошел по тому же пути

«осовременивания» пьесы, когда просмотр картины «Ромео плюс Джульетта» заставил многих парней и девушек прочитать оригинал. Статистические отчеты свидетельствовали о том, что в библиотеках резко возрос спрос на произведения Шекспира, а ряд издательств поспешил даже переиздать классика. «Осовременивание» и новое прочтение трагедии всегда таят ряд опасностей, для многих почитателей творчества великого драматурга даже изменение запятой в тексте представляется кощунственным. И после шумного, во многом даже скандального, успеха фильма Лурманна и блистательного исполнения роли Ромео Леонардо Ди Каприо, Ван Даммену пришлось непросто, но риск себя оправдал. Авторам удалось главное: доказать, что меняются времена и декорации, на смену тихим улочкам и площадям Вероны приходят бешеные ритмы, трейлеры, надувные бассейны, но люди всегда остаются людьми с их эмоциями и страстями. И сколько бы ни говорилось, что в наш циничный век с его прагматичным подходом ко всему нет места романтике и сентиментальности, это не так. Любовь была, есть и будет, и всегда бессмертные слова Шекспира «Нет повести печальнее на свете…» будут находить отклик в сердцах.

Так что, пережив немало «бурь», несмотря на определенные проблемы и с финансированием, и с прокатом, новозеландский кинематограф продолжает жить и бороться, и даже самые скептически настроенные люди не могут не признать, что у этого национального кино есть большое будущее.

Кадр из фильма «В ее облике», режиссер С. Норт, 2012

Кадр из фильма «Банда Келли», режиссер Г. Джордан, 2003

Кадр из фильма «Атакующая Группа Зет», режиссер Т. Бертелл, 1982

Кадр из фильма «Предложение», А. Хилкоут, 2005

Кадр из фильма «Рыжий пес», режиссер К. Стендерс, 2011

Кадр из фильма «Дьявольская скала», режиссер П. Кэмпион, 2011

Кадр из фильма «Последнее признание Александра Пирса»,

режиссер М.Дж. Роулинг, 2008

Кадр из фильма «Хоббит», режиссер П. Джексон, 2014

Кадр из фильма «Кокода», режиссер А. Грирсон, 2006

Кадр из фильма «Искатель воды», режиссер Р. Кроу, 2015

Кадр из фильма «Взгляд изнутри», режиссер Э. Доменик, 2000

Кадр из фильма «Сестры войны», режиссер Б. Махер, 2010

Кадр из фильма «Спящая красавица», режиссер Джулия Ли, 2014

Кадр из фильма «Добро пожаловать в Вуп Вуп», режиссер С. Эллиот, 1977

Вместо заключения

Исследование процессов, происходящих на современном этапе в австралийской и новозеландской кинематографиях, со всей очевидностью доказывает, что являясь во многом явлением уникальным, они тем не менее, бесспорно, являются составной частью мирового кинопроцесса.

И дело не в количестве фильмов, снятых австралийскими и новозеландскими кинематографистами, как у себя на родине, так и за ее пределами (хотя цифра получается впечатляющей). Гораздо более важным представляется то, что стараниями режиссеров, актеров, операторов пятого континента создано очень много высокохудожественных и оригинальных произведений, которые стали достоянием мировой кинокультуры.

Глубоко несправедливо, что до последнего времени мировое киноведение практически не обращало внимания на самобытные и яркие ленты, снятые в Австралии и Новой Зеландии. Картины, удостоенные главных призов на самых престижных мировых смотрах, как правило, оценивались критиками лишь как единичные успехи кинематографий «стран на краю света». А между тем в данном регионе на протяжении многих десятилетий существует серьезная кинематографическая школа, которая постоянно «поставляет» талантливых и интересных художников со своим оригинальным и неповторимым видением мира. Более того, отмечая достижения кинематографий этих стран на современном этапе, не стоит забывать, что кинематографии Австралии и Новой Зеландии насчитывают более ста лет истории, и за годы своего существования в этом регионе было сделано немало картин, которые по всем параметрам можно отнести к шедеврам. Более того, история австралийской и новозеландской кинематографий во многом поучительна. И особое внимание киноведению необходимо обратить на тот факт, что после многолетнего затянувшегося кризиса в сфере кинопроизводства, австралийская и новозеландская кинематографии в считанные годы сумели преодолеть стагнацию и вывести национальный кинематограф в мировые лидеры.

Бесспорно, в каждой национальной кинематографии есть своя специфика. И во многом австралийским и новозеландским кинематографистам пришлось неизмеримо труднее, нежели их коллегам из других стран. Географическая удаленность региона от Европы и Америки, малая численность населения, невнимание государства к культуре, узконациональные проблемы – все это долгие годы усугубляло положение кинематографий Австралии и

Новой Зеландии. Однако практика доказала, что при соблюдении определенных условий, многие вопросы можно разрешить.

Почти два столетия назад Австралия и Новая Зеландия стали местом массового переселения европейцев, которые ехали в этот далекий край, отчаявшись найти у себя на родине счастье и удачу. Сегодня их потомки по тем же причинам уезжают из страны. Таков парадокс времени. Поистине «нет пророка в своем отечестве». Те, кто еще вчера был обласкан прессой и государственными чиновниками от кино, столкнулись с тем, что международное признание и призы самых престижных кинофестивалей мира весьма мало значат, когда разговор заходит о субсидировании новых проектов.

Америка предоставила им кров, дала возможность работать в прекрасно оснащенных павильонах и лабораториях, приглашать ведущих актеров и, что самое главное для режиссера, – «обязалась» осуществлять широкий прокат их картин. Кинематографисты пятого континента приехали на «завоевание» Америки, вооруженные мироощущением своих предков, которое, напомним, по меткому выражению самого знаменитого поэта континента Генри Лоусона, состоит всего из трех постулатов: «Верь в свои силы!», «Никогда не сдавайся!», «Никогда не оставляй товарища!» Эти заповеди первопроходцев, выработанные в трудных условиях обитания, необходимые для преодоления многих лишений, не потеряли своей актуальности и теперь. Доказав свою жизнестойкость и умение работать в новых условиях, практически все австралийские и новозеландские кинематографисты заняли прочное место в мировой киноиндустрии.

Далеко не все из них сохранили идеалы юности и верность теме: для многих быстрый кассовый успех оказался привлекательнее риска и экспериментов.

Но были те, кто постарался создать нечто новое, оригинальное: фильмы, где нашли отражение и американская прагматичность, и романтическая ностальгия, которая, по мнению английского критика Нины Хиббин, и является «фирменной маркой» кино пятого континента….

Таков сегодняшний день австралийцев и новозеландцев в Голливуде. Кинематографистам Зеленого континента удалось не только ассимилироваться в новой культурной среде, но и не утратить национального колорита. А это уже немало. Словом, австралийцы и новозеландцы успешно «завоевали» Америку и весь мир (ибо их фильмы постоянно демонстрируются во всех странах). Австралийские и новозеландские актеры, многие из которых, давно уже шагнули в ранг «звезд», активно снимаются в

разных странах. Остается пожалеть лишь об одном: по стопам уехавших с родины «пионеров» сегодня уже собираются в путь и их молодые коллеги. Разговор о постоянной миграции творческих кадров уже был выше. Да, кинематографии пятого континента, после отъезда лучших режиссеров, операторов, актеров и сценаристов не прекратили своего существования. Более того, образовывающийся «вакуум» постоянно заполняется талантливой молодежью.

Но этот непрекращающийся процесс ротации имееет и свои отрицательные стороны. Если Америка только выигрывает от прибытия одаренных людей, то Австралии и Новая Зеландии, право же, не мешало бы более бережно относиться к своим талантам. Страна должна дорожить своими художниками, если хочет сохранить и приумножить свою культуру. Впрочем, последнее утверждение относится не только к Австралии или Новой Зеландии.

Причины, по которым большая часть австралийских и новозеландских кинематографистов вынуждена работать за рубежом, вполне понятны, и главные из них: недостаточное финансирование, жесткая конкуренция с американскими и европейскими картинами, узость национального рынка сбыта.

Именно желание видеть свои произведения в международном прокате является определяющим для многих кинематографистов пятого континента, когда они решаются на отъезд.

Легко объяснить и то, что большинство эмигрантов оседает в Америке. Отсутствие языкового барьера, крупные капиталовложения в кинематограф, возможность использования новых технологий и, самое главное, общность менталитета наций, бесспорно, привлекают австралийцев и новозеландцев в Новый Свет. Давно уже стало трюизмом то, что американское кино, прочно завоевавшее весь мир (не секрет, что самые высокие прокатные рейтинги практически во всех странах принадлежат американским фильмам), во многом делается руками иностранцев. Приезжая в Америку, эти люди «привозят» с собой не только личный опыт и талант, но традиции и культуру своей стран, тем самым постоянно обогащая американский кинематограф, и невольно укрепляют его позиции в мире. И наконец, еще один интересный момент. Переманив едва ли не всех ярких и неординарных кинематографистов Австралии и Новой Зеландии в Голливуд, американцы сами активно продолжают наступление на кинорынки этих стран. И дело здесь не только в засильи фильмов из Соединенных Штатов на экранах пятого континента. За последние годы присутствие иностранного капитала и в кинопроизводстве, и в прокате, не только не

уменьшилось, но, наоборот, постоянно возрастает. И хотя об этом стараются открыто не говорить, но крупнейшие студии страны «Фокс студиос Аустралиа» и «Уорнер муви уорлд студиос» давно уже «сотрудничают» с Америкой. Не секрет, что такая австралийская лента, как «Безумный Макс. Дорога ярости» и новозеландский «Хоббит» делались практически на американские капиталовложения. Поиск финансирования кинопроизводства привел кинематографистов к желанию делать копродукцию с другими странами, и прежде всего с США. Анализ фильмов последних лет только подтверждает этот факт. И так ли уж плохо, что таким образом австралийцы и новозеландцы находят средства для постановки картин, а заодно обеспечивают своим картинам международный прокат. Учитывая, что темы этих лент носят общечеловеческий характер, и проблемы, которые волнуют героев фильмов, в равной степени понятны и важны для всего мирового сообщества, это можно только приветствовать, тем более, что в своих лучших образцах авторы не утрачивают оригинальности и самобытности, присущих кино пятого континента.

Отъезд ведущих кинематографистов за рубеж «расчищает дорогу» молодым кинематографистам, которые быстро получают право на самостоятельные постановки и, соответственно, возможность проявить себя. Именно этим объясняется то, что практически каждый год в Австралии и Новой Зеландии дебютируют новые режиссеры, актеры и т. д.

Но и «отдавая» своих лучших кинематографистов в другие страны, сегодня Австралия и Новая Зеландия также привлекают к себе мастеров экранного искусства со всего мира. И дело здесь не только в прекрасных ландшафтах и своеобразии флоры и фауны континента, или экономии средств при работе с местным техническим персоналом, хотя и это следует учитывать. Взаимовыгодный обмен опытом – вот составляющая этого процесса.

Бесспорно, есть и негативные стороны. Глобализация кинематографа, охватившая все страны, не могла обойти стороной Австралию и Новую Зеландию. Здесь надо признать, что если «в идеале глобализация кинопроцесса означает, что фильмы производятся во всех странах и фильмы каждой отдельной страны распространяются и потребляются в любой другой стране мира, то понятая таким образом глобализация заключает в себе огромные позитивные возможности для каждой национальной кинематографии и киноаудитории. Но на практике теоретически возможное становится действительностью не автоматически, а через механизм рынка и жесткой конкурентной борьбы на нем. А

это означает, что возможное становится действительностью постольку, поскольку продукция данной национальной кинематографии конкурентноспособна. Понятно, что из-за неравенства сил на рынке теоретическое равенство возможностей на деле не может реализоваться. В результате вместо подлинно демократической мы имеем национально-монополистическую глобализацию. Возможности отдельно взятой кинематогрфии, как правило, оборачиваются экзистенциональными вызовами ей. Не случайно теоретики ведут речь не об интернационализации, а о глобализации кинопроцесса»[85].

Но даже в этих условиях всеобщей глобализации кинопроцесса, австралийские и новозеландские кинематографисты сумели сохранить свою национальную кинематографию. Возвращение (временное или постоянное) в страну ведущих режиссеров (Ф. Нойс, Дж. Миллер, П. Кокс), появление новых имен, обращение к реалиям жизни пятого континента в их фильмах, сохранение национального колорита, свидетельствуют об укреплении позиций кинематографа региона.

Главный итог, к которому пришел автор, – это то, что австралийская и новозеландская кинематографии занимают достойное место в мировом кинопроцессе, постоянно обогащая его и притоком новых творческих кадров и появлением ярких самобытных картин, отличающихся, как талантом и профессионализмом их создателей, так и оригинальностью и свежестью восприятия окружающей реальности.

notes

Примечания

3. Кракауэр. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 14.

2

М. Твен. Собр. Соч. Т. 9. М. 1961. С. 90.

3

Mander L. Some Dependent Peoples of the South Pacific. N.Y. 1954. P. 32.

Commonwealth Universities Yearbook. L

5

Л. Петриковская. Ранняя австралийская проза //Австралия и Океания. М. 1974. С. 177.

Там же. С. 178.

Малаховский К. История Австралии. М., 1980. С. 3.

8

«40000 лет сновидений» фильм, про-во Австралийской комиссии по кино. 1996.

Страны и народы М., 1981. С. 16.

Петриковская Э. Культура Австралии. В сб. «Современная Австралия» М,„1976. С. 311.

11

Сулькин О. Очерк истории австралийского кино. Сб. Кино на разных меридианах. М., 1988. С. 148.

Андреев М. От подражательности к национальному своеобразию.\\ Австралийская литература М., 1977. С. 18.

13

Там же. С. 19.

14

О. Сулькин. Очерк истории австралийского кино. М., 1988. С. 148.

15

Там же. С. 151.

Утилов В Л. Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 95.

17

Там же. С. 96.

Там же. С. 96.

Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. Mel.1980. P. 247.

Сулькин О. Очерк истории австралийского кино. сб. Кино на разных меридианах. М. 1988. С. 151.

21

Утилов В.А. Очерки истории мирового кино. М.; 1991. С. 99.

Там же. С. 100.

Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. Mel. 1980. P. 248.

Утилов В Л. Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 100.

Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. Mel.1980. P. 248.

Утилов В Л. Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 103.

Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. Mel.1980. P. 305.

C. 392.

Маршалл А. Мы такие же люди. М.: Наука, 1965. С. 11.

Берндт Р. Берндт К. Мир первых австралийцев. М.: Наука, С. 393.

31

Там же. С. 398.

32

Там же. С. 401.

Быстрицкая Е. Основные тенденции австралийского кино в 70-е -80-е годы М.: ВГИК, 1988. С. 25.

Revue du Cinema. P. 1983. № 385. P. 35.

Быстрицкая Е. Основные тенденции австралийского кино в 70-е -80-е годы М.: ВГИК, 1988. С. 145.

Там же. С. 27.

Утилов В Л. Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 104.

Pike A., Cooper. R. Australian Film 1900–1977. Mel. 1980. P. 307.

39

В свою очередь Тасман не был первооткрывателем. Колонизация островов началась в 1350 г., когда туда прибыл большой Таитянский флот.

40

Колонизация Новой Зеландии началась в середине XIX века. (И.З.)

Малаховский К. История Новой Зеландии. М., 1981. С. 226.

42

Уроженка Новой Зеландии.

Там же, С. 227.

Новые рассказы южных морей. М., 1980. С. 5.

Ж. Верн. Дети капитана Гранта. М., 1983. С. 481.

А. Вендт. За культурное возрождение Океании. – Курьер ЮНЕСКО, 1976, март. С. 8.

Утилов В Л. Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 104.

Сулькин О. Очерк истории австралийского кино.// Кино на разных меридианах. М., 1988. С. 151.

Film. Pol. 1979. № 15. P. 20.

Сулькин О. Очерк истории австралийского кино.// Кино на разных меридианах. М., 1988. С. 156.

Утилов В. Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 105.

Там же. С. 107.

Там же. С. 108.

Там же. С. 110.

Stratton D. The Last New Wave. Mel. 1980. P. 77.

Берндт З., Берндт К. Мир первых австралийцев, М., 1981. С. 395.

Быстрицкая Е. Основные тенденции австралийского кино 70-80-х годов, М., 1988, С. 33.

Там же. С. 35.

Там же. С. 35.

Сулькин О. Очерк истории австралийского кино//Кино на разных меридианах, М., 1988. С. 153.

Кулинов В., Кудинова М. Сумка кенгуру, М., 1987. С. 35.

Берндт Р., Берндт К. Мир первых австралийцев, М., 1981. С. 7.

Быстрицкая Е. Основные тенденции австралийского кино 70-80-х годов. М., 1988. С. 53.

Сулькин О. Очерк истории австралийского кино//Кино на разных меридианах. М., 1988. С. 164.

Там же. С. 164.

Там же. С. 168.

*Утилов В.*Очерки истории мирового кино. М., 1991. С. 112.

The Production Code MPDA, L.A, 1930.

Ibid.

Тирдатова Е. Всех дороже – поровенок Бейб.// СК новости, 1999. № 23. С. 9.

Bertrand L, Collins D., Government and Film in Australia. Mel. 1981. P.

Тирдатова Е. Всех дороже – поровенок Бейб.// СК новости, 1999. № 23. С. 9.

Дорошевич А., Скотт Хикс. Режиссерская энциклопедия. Кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. М., 2001, С. 124.

Заболоцкий Н. Избранное. М., 1987. С. 56.

Теракопян М. Николь Кидман//Энкиклопедия кино США. Актеры. М„2003. С. 96.

Wendt A., No Islands in the Sun, Yell., 1974. P. 21.

Краснова Г. Пианино. Киносенсации: фильмы, люди, события. М., 1996. С. 45.

Там же. С. 46.

Там же. С. 47.

Мидянин В. Орк с внешностью хоббита// Если. М., 2003, № 1. С. 153.

81

Там же. С. 154.

Sight and Sound. March 1997. is 3.

Ветрова Т. Леонардо Ди Каприо. // Энциклопедия кино США. Актеры. М. 2003. С. 67.

Москалюк А. Специфика звукового решения в современном австралийском кинематографе. М. ВГИК, 2015.

Жабский М. Кино и общество: глобализация функционального взаимодействия. // Кино в мире и мир в кино. М. 2003. С. 49.